

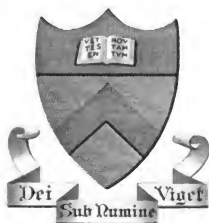
Princeton University Library



32101 060566161

12214
D25A3
~~(SA)~~

Library of



Princeton University.

**GROSSHERZOGLICH HESSISCHES
LANDESMUSEUM IN DARMSTADT**

**FÜHRER
DURCH DIE KUNST-
UND HISTORISCHEN
SAMMLUNGEN**

**MIT 48 TAFELN
D A R M S T A D T 1 9 0 8**

Besuchsstunden:

Dienstag, Donnerstag,
Samstag 11 bis 1 Uhr,
Eintritt 1 Mark; Sonntags und Freitags 10
bis 1 Uhr, Mittwochs
im Sommer 3 bis 5,
im Winter 2 bis 4 Uhr
unentgeltlich.

Der hier vorliegende Führer soll zum handlichen Gebrauch beim Besuch der Sammlungen dienen. Es war deshalb eine Behandlung am Platz, die der Aufstellung folgt und von den einzelnen Gegenständen ausgeht. Nur was sich nicht zwanglos an die Betrachtung des Einzelnen anknüpfen ließ und doch von einem solchen Führer erwartet werden darf, besonders geschichtliche Überblicke, sind einzelnen Abschnitten vorausgeschickt.

Die Rücksicht auf einen handlichen Umfang nötigte zu möglichster Knappheit, auch bei allen technischen, stil- und kulturgeschichtlichen Erläuterungen. Eine Technik ist in der Regel nur an der Stelle besprochen, wo sie nach dem Gang dieses Führers zum erstenmal an einem Gegenstand zur Anschauung kommt; auf diese Stelle ist bei späteren Anlässen zurückverwiesen.

Eine gewisse Ungleichmäßigkeit der Behandlung in den verschiedenen Teilen ist einerseits in der mannigfaltigen Zusammensetzung der Sammlungen begründet, andererseits in der verschiedenen Art der Aufstellung. Auf dem Gebiet der Archäologie ist die wissenschaftliche Sammlung, die vorwiegend gelehrten Interessen dienen soll, kürzer behandelt als die Schausammlung, die im Interesse einer leichteren Orientierung durch Professor Müller aus den Gesamtbeständen abgesondert worden ist. Für das Kupferstichkabinett, wo vorwiegend periodische Ausstellungen stattfinden sollen, ist den kurzen technischen und geschichtlichen Mitteilungen eine Aufzählung der besonders wichtigen Meister angeschlossen, um so den Einblick in die großen, von Kustos Dr. Kienzle neugeordneten Bestände zu erleichtern.

Die Sammlung der Gipsabgüsse, die auch für das engere Gebiet der Antike äußerst lückenhaft ist, mußte außer Betracht gelassen werden.

Die Abfassung der einzelnen Abschnitte verteilt sich folgendermaßen: Kustos Professor Dr. Bernhard Müller hat die archäologische und die Waffensammlung nebst hessischem Militärkabinett, Kustos Dr. Hermann Kienzle das Kupferstichkabinett sowie die

Sammlung der Kostüme und Musikinstrumente, der Unterzeichnete die übrigen Abteilungen und die Geschichte der Sammlungen behandelt. Die Korrekturen sind von den Volontären Dr. August Feigel und Dr. Erwin Hensler besorgt worden.

Auf eingehende wissenschaftliche Interessen sollen erst die Einzelveröffentlichungen Rücksicht nehmen, die für die wichtigeren Abteilungen geplant sind. Ein Katalog der Gemäldegalerie und ein Handbuch zur Benützung des Kupferstichkabinetts, beide mit zahlreichen Illustrationen, sind schon in Vorbereitung. Die einem Teil der Auflage dieses Führers beigegebenen Illustrationen, deren Herstellung Dr. Kienzle überwacht hat, durften zugunsten eines mäßigen Verkaufspreises eine gewisse Zahl nicht übersteigen.

Darmstadt, im Juli 1908.

Der Direktor der Kunst- und historischen Sammlungen:
Back.

Inhaltsübersicht.

	Seite
Geschichte der Sammlungen	1
Prähistorische und archäologische Sammlungen (Vorder-	
bau, Ostflügel)	
Schausammlung	18
Wissenschaftliche Sammlung	26
Ethnographische Sammlung (Vorderbau, Ostflügel, Unter-	
geschoß)	29
Kunst- und kulturgeschichtliche Sammlungen (Vorderbau,	
Westflügel)	
Frühchristliche und romanische Kunst	35
Gotische Kunst	40 -
Renaissance	48
Hessische Sammlung	57 -
Kostümsammlung	60
Sammlung der Musikinstrumente	64
Hessisches Militärkabinett	67
Waffenhalle (Vorderbau, Westflügel, Erdgeschoß)	72
Renaissancesaal (Vorderbau, Ostflügel, Erdgeschoß)	82
Gemäldegalerie (Hauptbau, Mittelgeschoß)	
Die altdeutschen und altniederländischen Maler	91
Die vlämischen Maler vom 16. bis 18. Jahrhundert	97
Die holländischen Maler	102
Die italienischen und französischen Maler	107
Die deutschen Maler vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart	109
Kupferstichkabinett (Hauptbau, Obergeschoß)	118

Gedruckt in der L. C. Wittichschen
Hofbuchdruckerei in Darmstadt.

Die Geschichte der Sammlungen.

Die Geschichte des Museums führt zurück in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts. Niemand hat es ernster genommen mit dem Ideal der Bildung, im Sinne eines schönen, freien Menschentums, als die führenden Geister jener Zeit. Mit gleicher Wärme umfaßte man Natur und Kunst und wußte den Wert der sinnlichen Anschauung zu schätzen, die Rousseau mit aller Schärfe einer papierenen, formelhaften Bildung gegenübergestellt hatte. Mitten in dem reichen geistigen Leben dieser Zeit standen die von einem Goethe und Herder verehrte Landgräfin Karoline, die Freundin Friedrichs des Großen, und ihr Sohn, der Erbprinz, von dem kein Geringerer als Goethe gesagt hat: eine große, feste und treue Natur, mit einer ungeheueren Imagination. Er, der spätere Großherzog Ludwig I., ist der Begründer des Museums. Zur selben Zeit, wo Herder seine großzügige Entwicklung der Erde und des Menschengesistes schrieb, faßte der junge Fürst den Plan, eine Sammlung von Werken der Natur und Kunst zu begründen, also gleichsam ein Weltbild für die Anschauung. Die Anfänge seiner Sammlertätigkeit liegen noch in der Zeit, wo Ludwig als Erbprinz im Fürstenlager bei Auerbach residierte und sich vorwiegend künstlerischen und wissenschaftlichen Interessen widmen konnte. Bereits damals und nachher in den ersten Jahrzehnten seiner vierzigjährigen Regierung (1790—1830) stand ihm sein Kabinettssekretär Ernst Schleiermacher als vielseitiger und feinsinniger Berater zur Seite.

Die frühesten größeren Erwerbungen, eine Sammlung von Korkmodellen des Italieners Chichi nach römischen Bauwerken und verkleinerte Marmorkopien antiker Statuen (1787—1792) sind ebenso für die antikisierenden Neigungen dieser Zeit bezeichnend, wie für die Absichten des fürstlichen Sammlers: er war weniger auf Raritäten als auf Gegenstände bedacht, die eine Anschauung von wichtigen Werken der Antike vermitteln konnten. Der im Jahre 1792 erworbene Nachlaß des Kriegsrats Johann Heinrich Merck enthielt wohl mehr Bücher und Naturalien als Kunstsachen. Aber die Reise, die Merck 1791, nicht lange vor seinem Tode, im Auftrag des Landgrafen nach Paris unternahm, wurde ver-

mutlich mit besonderer Rücksicht auf die Ausbildung der Kunstsammlungen unternommen, wenn auch ihr Ertrag nicht feststellbar ist. Auch sonst wird das Kunstverständnis des ungewöhnlichen Mannes der jungen Darmstädter Sammlung ebenso von Nutzen gewesen sein wie den Herzögen von Gotha und Weimar, denen er bei Kunstankäufen häufig Ratgeber und Vermittler gewesen ist.

Im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts beginnt die Reihe der glänzenden Erwerbungen, die noch heute die wertvollsten Bestände unseres Museums bilden. Die klassizistische Strömung tritt etwas zurück hinter einem lebhaften Interesse für die deutsche Vergangenheit. Der Geist der Romantik wird fühlbar. Im Jahre 1802 wird für das Kupferstichkabinett, das schon 1790 angelegt war, das Werk Dürers und Rembrandts bei Artaria angekauft (zusammen für 2200 fl.). Zwei Jahre später werden 75 Gegenstände in Silber, Elfenbein, Email u. a. aus der landgräflichen Silberkammer an das Museum überwiesen. Es sind die prächtigen Schöpfungen des 16.—18. Jahrhunderts, die jetzt im großen Saal der Renaissance Aufstellung gefunden haben. Im Jahre 1805 wandern Rüstungen und Waffen des Zeughauses in Gießen nach Darmstadt, als Grundstock der Waffensammlung, und 1807 wurde der große Zyklus frühgotischer Glasmalereien aus der Ritterstiftskirche zu Wimpfen in das Museum übertragen und dadurch vor der Zerstörung bewahrt. Es ist hier der Ort, daran zu erinnern, daß es der Einspruch Ludewigs I. war, der die ehrwürdigen Ruinen des Klosters Lorsch vor dem Abbruch bewahrt hat.

Die Tatkraft des fürstlichen Sammlers ist frühzeitig in weiteren Kreisen beachtet worden und brachte schon bald dem jungen Museum einen glänzenden Lohn. Es war eine merkwürdige Fügung, daß gerade in diesem Jahre, wo die Werke der älteren deutschen Kunst für den fürstlichen Sammler offenbar im Vordergrund standen, ihm durch testamentarische Schenkung eine Sammlung zufiel, die neben allen möglichen anderen Kunstsachen und Naturalien, Handschriften und Büchern so zahlreiche und wertvolle Werke mittelalterlicher deutscher Kunst enthielt, wie sie sonst wohl niemals in einer Hand vereinigt waren: das weitberühmte Kunst- und Naturalienkabinett des im Jahre 1805 verstorbenen Barons von Hüpsch in Köln (geb. 1730). Dieser merkwürdige Mann und leidenschaftliche, von dem enzyklopädischen Geiste seiner Zeit erfüllte Sammler ist jetzt ins Licht gerückt durch die eindringende Monographie Adolf Schmidts, die der Historische Verein für das Großherzogtum Hessen dem Museum zur Eröffnung des Neubaus als Festgabe dargebracht

hat. Durch vielseitige schriftstellerische Tätigkeit und ausgedehnte Korrespondenz mit aller Welt, im Verkehr mit Welt- und Klostergeistlichen, Fürsten, Akademien, Händlern, hatte Hüpsch im Laufe einiger Jahrzehnte seine Sammlungen zusammengetragen, die einen europäischen Ruf genossen. In der Sorge um die würdige Zukunft dieses in rastloser Arbeit aufgebauten Lebenswerkes haben sich die Augen des Alternden nach Darmstadt gerichtet: er setzte am 22. März 1804 den Landgrafen zum Erben ein mit den Worten: „Zum Merkmal meiner unbegrenzten Verehrung, auch damit mein mit erstaunlicher Mühe und außerordentlich schweren Kosten von mehr als hunderttausend Gulden zusammengebrachtes und dormalen auf eine halbe Million zu schätzendes Kunst- und Naturalienkabinett, Gemälde, Manuskripte und Bibliothek nicht zersplittert werden möge“ (Schmidt a. a. O. S. 122).

Der Übernahme und Ausfuhr der Erbschaft stellten sich erhebliche Schwierigkeiten in den Weg: die Stadt Köln erhob ihrerseits Anspruch und war aufs äußerste bemüht, das berühmte Kabinett in ihren Mauern zu halten. Ludewig X. trat eine Anzahl von Gegenständen, die von besonderem Interesse für Köln oder als Dubletten entbehrlich waren, geschenkwiese an die Stadt ab. Es verfloß fast ein halbes Jahr, bis die hessischen Bevollmächtigten, Regierungsrat Koester, Kammerrat Klipstein und Kriegskommissar Bekker, ihre Aufgabe gelöst hatten: am 5. August ging das Schiff mit der wohlverpackten Sammlung in Köln ab und landete am 13. August in Stockstadt, von wo die wertvollsten Teile der Ladung bereits am 14. auf 13 Wagen nach Darmstadt überführt wurden. Für alle Einzelheiten dieser ganzen Vorgänge verweise ich wiederum auf das angeführte Werk von Adolf Schmidt.

Der Zuwachs für das junge Museum war außerordentlich. Durch die seltenen, vorwiegend romanischen Elfenbein- und Emailarbeiten, zu einem großen Teil aus kölnischen Kirchen, wurde die Kleinkunstsammlung glänzend für das Mittelalter vervollständigt. Aber auch die Renaissance- und Barockkunst und namentlich die altdeutsche Malerei waren mit vielen kostbaren Werken vertreten. Die Bestände des Museums an Gemälden scheinen vorher nicht erheblich gewesen zu sein, es waren hauptsächlich Werke einheimischer Meister des 18. Jahrhunderts aus landgräfllichem Besitz. Mit dem Kabinett Hüpsch kamen über vierhundert Bilder hinzu, meist Werke der kölnischen und niederländischen Schule, wie Stephan Lochners Darstellung im Tempel. Ebenso sind durch die übrigen wertvollen und umfangreichen Bestände des Kabinetts die ethnographische Abteilung, die Sammlung von Kostümen und Musikinstrumenten im wesentlichen begründet,

die Antiken- und besonders die Waffensammlung ganz erheblich vervollständigt worden. Leider wurde eine Inventarisierung, wie sie Koester für die Bücher und Handschriften herstellte, bei den Kunst- und Altertumssammlungen unterlassen, ein summarisches Verzeichnis Bekkers gibt so wenig Auskunft, daß bei vielen wichtigen Beständen des Museums die Provenienz aus dem Kabinett Hüpsch nicht mit völliger Sicherheit nachzuweisen ist.

Der große Erfolg hat den Eifer des fürstlichen Sammlers und seines Beraters nicht abgeschwächt. „Was beinahe noch mehr als die Schätze selbst den Beschauer anspricht,“ schreibt Goethe im Jahre 1814, „ist die Lebendigkeit, welche man dieser Sammlung, als einer sich fortbildenden, anmerkt. Alle Fächer sind in Bewegung; überall schließt sich etwas Neues an; überall fügt sich's klarer und heller, so daß man von Jahr zu Jahr den schaffenden und ordnenden Geist mehr zu bewundern hat.“ Die Erwerbungsverzeichnisse geben für dieses zielbewußte Sammeln deutliche Belege. Im Jahre 1809 tauschte der Fürst seine Anteile an einem Geschäftsunternehmen gegen 52 Gemälde, im Taxationswert von 4660 Louisdor, aus dem Besitz des mitbeteiligten Kaufmanns Reber in Basel ein, der hauptsächlich aus den durch die Revolution zerstreuten französischen Galerien eine Bildersammlung zusammengebracht hatte. Unter den ausgewählten Bildern befanden sich neben französischen und italienischen Arbeiten verschiedene Werke der Rembrandtschule, die große Mondscheinlandschaft von van der Neer und das vorzügliche Herrenbildnis von Champaigne. Im Jahre 1813 wurde vom Grafen Joseph Truchseß von Waldburg-Wurzach, Probst von Nikolsburg, für den Preis von 41000 fl. eine Sammlung von 81 Gemälden erworben, die sich ungefähr zu gleichen Hälften auf die deutsche und niederländische und anderseits auf die italienische und französische Schule verteilte. Man wird daraus den Johannes von „Rafael“ heute weniger hervorheben als die Bildnisse von Neufchatel und von Tizian und das feine, dem Pieter de Hooch zugeschriebene Genrebild. Daneben machte man höchst glückliche Einzelankäufe, wie die Bildnisse von Moroni, Pencz, J. Backer (früher van der Helst), und um dieselbe Zeit zog als Geschenk des Königs Maximilian Joseph I. von Bayern der große Rubens in die Galerie ein.

Der erste Galeriedirektor war der Maler Franz Hubert Müller. Er gab einen nach Schulen geordneten Katalog der Gemälde heraus und veröffentlichte in seinen „Beiträgen zur teutschen Geschichts- und Alterthumskunde“ Werke der Plastik und der Glasmalerei aus den Beständen des Museums. Für die Sünden der Bilderrestaurierung, die damals hier wie andernorts durch die

selbst malenden Galerievorstände begangen oder veranlaßt worden sind, ist natürlich der einzelne weniger verantwortlich zu machen als der von verständiger Denkmalpflege noch weit entfernte Geist der Zeit.

Für das Kupferstichkabinett erwarb man 1812 die Handzeichnungsammlung des Herzogs Emmerich Franz Joseph von Dalberg, im ganzen 1450 Blatt, größtenteils erlesene Arbeiten aus allen Schulen. Im Jahre 1829, dem letzten Lebensjahre des Großherzogs, kam aus dem Besitz des russischen Staatsrats Bojanus die einzigartige Sammlung von Handzeichnungen des Antonio Canale und des Canaletto hinzu (80 Blatt für 140 fl.).

Daneben machten die kunstgewerblichen Sammlungen beständige Fortschritte. Aus dem westfälischen Landesteil, besonders aus Arnsberg wurden in den Jahren 1803—1813 prächtige Silberarbeiten und eine Sammlung von Gläsern nach Darmstadt verbracht. Die stattliche Sammlung von Glasmalereien, die neben den mittelalterlichen Elfenbein- und Emailarbeiten besonders hervorragt, wurde schon damals ungefähr auf den heutigen Bestand geführt. Im Jahre 1819 erwarb man für 500 Fr. die 35 Wappenscheiben aus dem Rathaus und aus Zunftstuben in Straßburg i. E. 1820 schenkte die evangelische Gemeinde von Partenheim in Rheinhessen dem Großherzog die Glasmalereien aus der dortigen Kirche, eine zusammenhängende Reihe vorzüglicher Arbeiten des 15. Jahrhunderts.

Die ganzen Kosten des Museums hat Großherzog Ludwig I. bis zu seinem Tode (1830) aus der Kabinettskasse bestritten. Am 12. Juli 1820 hatte er eine Disposition dahin getroffen: daß die „zur Beförderung wahrer Aufklärung und Verbreitung nützlicher Kenntnisse“ gegründeten Sammlungen „in Kraft eines beständigen, untheilbaren und unveräußerlichen Fideikommisses bei unserem Großherzoglichen Hause verbleiben und ganz so, wie die nun mit unserer Privatbibliothek vereinigte ehemalige Hofbibliothek als Staatseigentum betrachtet und behandelt werden sollen, wie es denn auch unser ernstlicher Wille ist, daß dieselben in Zukunft, wie bisher, zur Unterhaltung und Belehrung des Publikums offen stehen sollen“. Vier Jahre nach dem Tode des Großherzogs, 1834, wurde die Stiftung des Großherzogs von den Ständen angenommen. Der Staat übernahm die Verpflichtung für die weitere Dotierung des Museums als einer dem Ministerium des Innern untergebenen Staatsanstalt.

Die Sammlungen waren ursprünglich in einem Flügel des alten Residenzschlosses aufgestellt. Seit dem Jahre 1817 aber waren für die Galerie, das Antikenkabinett (Gipssammlung) sowie

für das Naturalienkabinett bereits die Räume im südwestlichen Obergeschoß des neuen Schlosses eingerichtet worden, die von da ab beibehalten wurden, und 1842 fanden auch die übrigen Sammlungen (wegen ihrer Aufbewahrung im alten Schloß früher unter dem Namen „altes Museum“ zusammengefaßt) im Mittelgeschoß des neuen Schlosses ihren Platz.

Unter der staatlichen Verwaltung seit 1834 schlug die Entwicklung der Kunst- und historischen Sammlungen insofern eine andere Richtung ein, als die Altertumskunde mehr zu ihrem Rechte kam. Der Grund war allerdings schon gelegt durch die römischen Altertümer der Sammlung Hüpsch, die oben erwähnten Korkmodelle antiker Bauten und eine Anzahl von Gipsabgüssen; auch ein Hauptstück der archäologischen Sammlung, die Bronzebüste eines Knaben, war bereits 1813 angekauft worden. Jetzt, im offenbaren Zusammenhang mit dem Aufblühen der klassischen Archäologie und der rührigen Tätigkeit der Altertumsvereine, deren Spaten überall die römische und germanische Vorzeit aufdeckten, wurde dieses Gebiet ein wichtiger Punkt des Programms. Schon im Jahre 1838 stellte der Historische Verein für das Großherzogtum Hessen alle von ihm ausgegraben oder sonst erworbenen Altertümer als ständige Leihgaben zur Verfügung. 1840 gelangte der beim Bau der Main-Weser-Bahn aufgedeckte schöne römische Mosaikboden von Vilbel ins Museum, 1860 kam die wichtige Sammlung des Professors Dieffenbach in Friedberg hinzu, die besonders Funde aus der Wetterau enthält, und neben solchen größeren Erwerbungen wurde die archäologische Sammlung durch Funde auf fiskalischem Boden, Ausgrabungen, Einzelankäufe und Geschenke beständig weiter vermehrt. Eine Anzahl ägyptischer Altertümer schenkte Freiherr von Titzenhofer 1875 ins Museum. Eine Sammlung griechischer und großgriechischer Münzen wurde aus dem Nachlaß des Professors von der Launitz erworben (1870/71). Im übrigen erfolgte der Ausbau des kleinen Münzkabinetts hauptsächlich unter lokalgeschichtlichen Gesichtspunkten. So wurde 1840 eine Sammlung von Münzen und Medaillen des Gesamtlandes Hessen angekauft. Im Jahre 1888/89 kam als Vermächtnis die schöne hessische Münzen- und Medaillensammlung des Prinzen Alexander von Hessen hinzu, die weitaus den wertvollsten Teil des Münzkabinetts bezeichnet.

Mit der ethnographischen Sammlung war durch verschiedene Gruppen des Kabinetts Hüpsch ein Anfang gemacht worden. Der größere Teil der Bestände ist erst in der zweiten Periode durch eine stattliche Reihe von Schenkungen hinzugekommen: vor allem durch die großen Sammlungen Hermann von Rosenbergs

(1857 und 1863), die für Niederländisch-Indien ein vielseitiges und wertvolles Material bieten. Hessische Landsleute, die durch den Beruf oder die Wanderlust in weite Fernen geführt waren und draußen gesammelt hatten, brachten ihre Schätze dem Museum dar.

Die Kunstsammlungen blieben nicht hinter den historischen zurück. Mit bescheidenen Mitteln ist für die Ausbildung von Galerie und Kupferstichkabinett viel geleistet worden. Neben einer Auswahl neuerer deutscher Gemälde wurde die altdeutsche und niederländische Abteilung durch vortreffliche Ankäufe bereichert. So erwarb man 1842 außer dem kleinen Potterschen Tierstück Rembrandts „Christus am Marterpfahl“ (letzteres für 1100 fl.), 1846—1847 die beiden großen van Dycks und eine Landschaft von Jacob van Ruysdael. In das besonders glückliche Jahr 1855 fallen die zwei kleinen de Keyser zugeschriebenen Bildnisse und der Offizier des Teniers, ein Genre von Adr. van Ostade und Annibale Caraccis Bildnis des Domenichino. Das Jahr 1864 brachte das Bildnis Hans Holbeins d. J., das folgende Pieter Brueghels d. Ä. Tanz unter dem Galgen und die Landschaft von Patinir. Kunstgeschichtlich bedeutsame gotische Altarwerke aus Kirchen des Landes, wie die von Friedberg und von Siefersheim in Rheinhessen, wurden durch Ankauf für das Museum vor der Verschleppung oder weiterem Verfall bewahrt; von Sr. Königl. Hoheit dem Großherzog Ludwig III. wurde das Triptychon von Ortenberg der Galerie überwiesen.

Der weitere Ausbau des Kupferstichkabinetts scheint sich in der Weise vollzogen zu haben, daß bei den Handzeichnungen besonders neuere Meister berücksichtigt wurden; außer einheimischen, wie A. Lucas und J. B. Scholl, fanden P. von Cornelius, P. von Hess, K. Fohr, J. A. Klein, L. Richter, M. von Schwind mit einer größeren Anzahl von Arbeiten Aufnahme, ferner K. Rottmann mit den 30 Originalkartons zu den Fresken in den Münchner Arkaden. An älteren Handzeichnungen kam in den 60er und 70er Jahren des vorigen Jahrhunderts eine ganze Reihe von vortrefflichen Niederländern hinzu, im richtigen Verhältnis zur Gemäldegalerie, deren Schwerpunkt ja ebenfalls in dieser Richtung liegt. Auch bei Ergänzung der Kupferstiche scheint die Rücksicht auf die Bestände der Galerie insofern mitbestimmend gewesen zu sein, als man die Inkunabeln mit besonderem Eifer sammelt und dadurch das 15. Jahrhundert, dem die meisten und wichtigsten altdeutschen Bilder der Galerie angehören, noch mehr herausgearbeitet hat. Daneben aber kamen auch die Meister des 16. und 17. Jahrhunderts zu Recht, viele mit vorzüglichen Drucken.

Dieser im ganzen glückliche Ausbau der Gemädegalerie und des Kupferstichkabinetts unter staatlicher Verwaltung ist in erster Linie dem Sachverständnis und dem Eifer der damit betrauten Beamten zu verdanken. Auf Franz Hubert Müller folgte als Galerieinspektor der Maler Carl Seeger, der im Jahre 1843 den veralteten Galeriekatalog Franz Hubert Müllers durch einen neuen ersetzte. Das Kupferstichkabinett lag von 1847 bis 1853 in den Händen des damaligen Ministerialsekretärs, späteren Ministerialpräsidenten August Schleiermacher, der gleichzeitig das Mineralienkabinett verwaltet und dann später, von 1860 bis zu seinem Tode im Jahre 1892, auch die Direktion des ganzen Museums geführt hat, mit tiefem Verständnis ebenso sehr die Kunstsammlungen wie das Naturalienkabinett fördernd. Ein Enkel des alten Kabinettssekretärs, ragte dieser ungewöhnliche Mann in unser sich mehr und mehr spezialistisch gliederndes Leben als ein letzter Vertreter des universalen Geistes der Goethezeit. Die Verwaltung der Galerie ging nach Seegers Tod auf Professor Rudolf Hofmann über, der ebenfalls Maler war, sich später aber eindringlich mit kunstgeschichtlichen Studien beschäftigt hat († 1882). Sein besonderes Verdienst war die Herstellung eines auch von der fachwissenschaftlichen Kritik anerkannten Galeriekatalogs, der 1872 in erster Auflage erschien. Sein Nachfolger im Amt des Galerieinspektors, der Maler Professor Ludwig Hofmann-Zeitz, gab 1885 die dritte Auflage heraus mit den Berichtigungen und Zusätzen, die sich im Nachlaß Rudolf Hofmanns vorgefunden hatten.

Die übrigen Sammlungen unterstanden von 1886—1898 Professor Rudolf Adamy, der, ausgegangen von der Architektur, seine reiche Begabung ganz in den Dienst der archäologischen und baugeschichtlichen Erforschung Hessens gestellt und sich namentlich um die Geschichte der frühmittelalterlichen Bauwerke des Landes die größten Verdienste erworben hat. Das 1897 von ihm herausgegebene Verzeichnis der archäologischen Sammlungen ist im wesentlichen die Arbeit Dr. Friedrich Henkels, jetzigen Professors in Worms, der ihn mehrere Jahre als Assistent unterstützt hat. Seit 1897 lag die wissenschaftliche Bearbeitung der prähistorischen und römischen Archäologie in den Händen des Assistenten und gegenwärtigen Kustos Professor Dr. Bernhard Müller. Auch eines freiwilligen wissenschaftlichen Mitarbeiters muß hier gedacht werden, des Generals der Infanterie z. D. Freiherrn Richard von Hilgers († 1904). Das Museum verdankt seiner von eindringendem Sachverständnis und unermüdlicher Sorgfalt getragenen Arbeit einen Katalog der römischen Münzen und der Medaillen.

Während des letzten Jahrzehnts ist die Gemäldegalerie ausschließlich durch Werke neuerer, besonders südwestdeutscher und hessischer Künstler ergänzt worden, wie von Anselm Feuerbach, Heinz Heim, L. v. Hofmann, F. v. Lenbach, Emil Lugo, Hans Thoma, Karl Stahl, Wilhelm Trübner. Darunter sind wertvolle Geschenke der Herren Maler Wilhelm Bader in Darmstadt, Maxim. v. Goldschmidt-Rothschild in Frankfurt a. M., Freiherr Heyl zu Herrnsheim in Worms und Geh. Baurat Winckler in Wiesbaden. Das Jahr 1907 brachte eine Stiftung von epochemachender Bedeutung für die moderne Abteilung: Freiherr Maximilian von Heyl und Freifrau Doris von Heyl in Darmstadt schenkten ihre ganze, einzigartige Sammlung von Zeichnungen und Farbenskizzen Arnold Böcklins, mit einem ausgeführten Selbstbildnis des Meisters.

Die wichtigsten Erwerbungen für das Kupferstichkabinett waren die Zeichnungen und Radierungen von Peter Halm, dem aus Mainz gebürtigen Radierer, und größere Bestände von Handzeichnungen und Ölstudien aus den Nachlässen der Darmstädter Maler Heinz Heim († 1895), August Noack († 1905), Heinrich Schilbach († 1851) und Karl Stahl († 1848). Zugleich wurde die „Hoffmeister-Sammlung“, die lediglich hessische Bildnisse und Ansichten enthält, für das Gebiet des Großherzogtums weiter ausgebaut.

Die kleine Sammlung von Originalwerken älterer Plastik, die schon Rudolf Hofmann namentlich durch die ausgezeichnete Kreuzigungsgruppe Tilman Riemenschneiders und Rudolf Adamy durch zwei größere unterfränkische Reliefs erweitert hatten, ist während des letzten Jahrzehnts in größerem Maße berücksichtigt worden: es konnten eine Reihe von charakteristischen deutschen Holz- und Steinskulpturen des 15.—18. Jahrhunderts, darunter weiteres von Riemenschneider, und zwei Majolikareliefs von Andrea und von Giovanni della Robbia sowie ein farbiges Stuckrelief des Antonio Rossellino erworben werden. An Originalen moderner Plastik sind Bronzen von Constantin Meunier, Jules Lagae und Ludwig Habich angekauft worden.

Der Ausbau der archäologischen Sammlungen, einschließlich des Münzkabinetts, hielt sich in den Grenzen des hessischen Gebietes. In bezug auf die in fiskalischem Boden gemachten Funde erschien es angemessen, von dem früher streng gewährten Vorrecht des Großherzoglichen Museums nur den notwendigsten Gebrauch zu machen und alle Funde, die nicht von wesentlichem Interesse für uns sind, den Sammlungen der Städte, in deren Gebiet der Fund gemacht war, als Leihgaben zu überlassen.

Die ethnographische Sammlung ist wie früher so auch während des letzten Jahrzehnts lediglich durch Schenkungen weiter entwickelt worden. Besonders haben hessische Landsleute, die als Offiziere der Kaiserlichen Schutztruppen und als Verwaltungsbeamte in unseren Kolonien tätig waren, dafür gesorgt, daß die deutschen Gebiete Afrikas und der Südsee durch Gegenstände des täglichen Gebrauchs und des Kultus, durch Waffen und Schmuck aller Art in unserer Sammlung vertreten sind.

Die erst von Adamy in das Sammelgebiet einbezogene sogenannte hessische „Bauernkunst“ hat seit dem Jahre 1899 eine größere, ihrem heimatgeschichtlichen Werte entsprechende Berücksichtigung erfahren. Die meisten jetzt ausgestellten Gegenstände sind in diesem Jahrzehnt erworben worden. Daß dabei besonders auf Bauteile hessischer Bauernhäuser und auf Möbel Bedacht genommen wurde, dafür war das Programm für die Einrichtung des Museumsneubaues von entscheidender Bedeutung.

Die Erkenntnis von der Notwendigkeit eines Neubaues, der den Sammlungen eine geräumige und sichere Unterkunft bieten müsse, war schon vor Jahrzehnten vorhanden. Indessen wäre ein Neubau damals kaum über das übliche Schema der älteren Zeit hinausgekommen, das nach außen eine stattliche Fassade verlangte und sich innen mit gleichmäßigen, großen Sälen begnügte. Es war ein Glück für die Sammlungen, daß die Verwirklichung sich bis zu einem Zeitpunkt verzögerte, wo dank der weitblickenden, durch traditionelle Vorurteile nicht getrübbten Einsicht des Landesherrn, des Großherzogs Ernst Ludwig, eine Lösung möglich wurde, die den Sammlungen mit den selbstverständlichen Vorteilen eines Neubaues zugleich einen höheren idealen Wert gab. Seine verständnisvolle Liebe und sein persönliches Verhältnis zur alten Kunst verlangten einen Museumsneubau, der in seinem inneren Gepräge der mannigfaltigen Eigenart der Sammlungen sich anpasse, der Phantasie Richtung und Stimmung gebe und so den geeigneten Hintergrund bilde für eine Aufstellung, die durch anschauliche Gruppierung und hervorhebende Auswahl des Wichtigen auch dem nicht gelehrten Besucher des Museums hilfreich entgegenkommt und statt der ermüdenden Einformigkeit eines Antiquitätenmagazins ein gewisses wohnliches Behagen darbietet.

Für die Verwirklichung dieser Gedanken, zu der die Stände des Landes einmütig reiche Mittel bewilligten, war die Wahl des Architekten von entscheidender Bedeutung. Der Großherzog gab die Anregung, daß die Aufgabe in die Hände Alfred Messels

gelegt wurde. Die an diese Wahl geknüpften Hoffnungen sind nicht enttäuscht worden. Messel hat seiner Vaterstadt ein Werk dargebracht, das sich nach außen in vornehmer Ruhe dem Stadtbild einfügt und innen alle Vorzüge seiner hohen und sachlichen Kunst aufweist: den großzügigen übersichtlichen Grundriß, die wohlabgewogene Schönheit der räumlichen Verhältnisse, das feine Farbengefühl und namentlich die Vertrautheit mit allem Handwerk, die sich in der Behandlung des Materials offenbart und ebenso für Metall, Stein, Holz wie für den Bewurf und den Anstrich der Wände Arbeiten von vorbildlichem Werte entstehen ließ.

Eine zweite Grundlage für die Verwirklichung des Programms, das dem Großherzog vorschwebte, war die Anschaffung von alten Tafelungen und Möbeln, die, abgerechnet zwei im Depot aufbewahrte Schränke, bis dahin überhaupt nicht vertreten waren. Die Museumsverwaltung hat im wesentlichen während der Jahre 1899—1903 die jetzt vorhandenen Wand- und Deckentafelungen der Gotik und der Renaissance, Portale, Kamine und die alten Möbel angekauft, die teils als Träger von Vitrinen, teils lediglich als Schaustücke aufgestellt sind. Man nahm dabei vor allem auf das ältere Handwerk unseres Gebietes Bedacht. Aber so wenig die Mehrzahl unserer Bestände an älterer Kleinkunst in Silber, Email, Elfenbein, Glas und Keramik hessischen Ursprungs sind, so wenig durfte man sich bei den Möbeln, die in erster Linie diesen Sammlungen einen Hintergrund geben sollten, auf hessische Stücke beschränken und mußte vielmehr auch niederrheinische, süddeutsche, italienische Kunst berücksichtigen. Alte Getäfel waren in unserem engeren Gebiete, das eine Bauernzimmer ausgenommen, überhaupt nicht mehr vorhanden oder bereits in festem Besitz. Und doch war es wichtig, besonders die Zeit vom 15. bis 17. Jahrhundert, aus der unsere Sammlungen so viele und wertvolle Gegenstände der Kleinkunst enthalten, auch in ihrer Raumbildung und -Ausstattung durch einige Beispiele zu veranschaulichen.

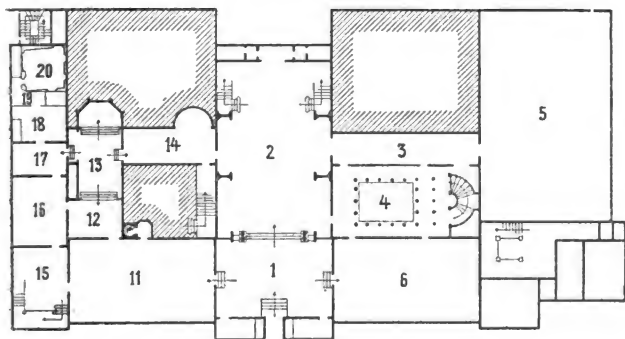
Für die Art der Gruppierung waren weniger technologische als kulturgeschichtliche Gesichtspunkte maßgebend, und die Bestände der Galerie konnten mit herangezogen werden, um die Gesamtbilder der verschiedenen Epochen zu vervollständigen. Andererseits erschien es notwendig, viele bisher ausgestellte Gegenstände, die entweder als Dubletten überflüssig oder künstlerisch minderwertig und auch kulturgeschichtlich ohne Interesse waren, abzusondern, um das Wichtige eindringlicher zur Geltung kommen zu lassen. Ebenso schien für die Galerie Ausscheidung aller ent-

behrlichen Bilder geboten. Die archäologischen Sammlungen wurden in eine alles Wesentliche enthaltende Schausammlung und eine mehr für Fachstudien bestimmte wissenschaftliche Sammlung zerlegt.

Bei den die Einrichtung der Sammlungen vorbereitenden Arbeiten, soweit sie museumstechnischer und wissenschaftlicher Art waren, und bei der Aufstellung selbst haben mitgewirkt die gegenwärtigen Kustoden der Abteilung, Professor Dr. Bernhard Müller und Dr. Hermann Kienzle, im Anfang auch Dr. Georg Haupt, jetzt Direktorial-Assistent am Kaiser-Friedrich-Museum in Posen. Die Neuordnung und Aufstellung des physikalischen Kabinetts hat im Auftrag Großh. Ministeriums des Innern Professor Dr. Wilhelm Fischer, Oberlehrer am Neuen Gymnasium, vorgenommen. Bei der Einrichtung des hessischen Militärkabinetts hat Major a. D. Wilhelm Lang dankenswerte freiwillige Hilfe geleistet. Die umfangreichen, auch jetzt noch nicht beendigten Restaurierungs- und Reinigungsarbeiten wurden zu einem großen Teil von dem Restaurator der Abteilung, Otto Scheerer, ausgeführt.

Die prähistorischen und archäologischen Sammlungen.

Östlicher Vorderbau. Erdgeschoß.



Prähistorische und archäologische Schausammlung. Raum 3—4.

Vitrine 1: Gerätschaften und Gefäße der sogenannten Steinzeit. Man versteht unter Steinzeit jene älteste Periode der Urgeschichte, in der der Mensch, der Metalle noch unkundig, seine Geräte aus Holz, Stein und Knochen herstellte. In der älteren Epoche der Steinzeit, der sogenannten paläolithischen Periode, die in Hessen seither nicht vertreten ist, sind die Stein-gerätschaften, zu denen namentlich der leicht spaltbare Feuer-stein verwandt wird, nur so weit primitiv zugehauen, als für ihren Zweck unbedingt erforderlich. Beispiel hierfür: der lanzen-spitzenartige Gegenstand von Wyk auf Föhr (A. I. c. 12) und das primitive Beil von Jütland (A. II. b. 55), beide, wie auch die im

weiteren noch erwähnten nordischen Funde, aus der Schenkung von Frost (Westseite des Schrankes).

Einer fortgeschritteneren Periode, der sogenannten jüngeren Steinzeit oder neolithischen Periode, gehören dann die übrigen in dem Schrank ausgestellten Gegenstände an. Die nordischen Geräte und Waffen A. I. a. 147, A. II. b. 56, A. II. c. 8, A. II. d. 2 und 3 zeigen bereits eine beträchtlich sorgfältigere und geschicktere Bearbeitung des Steinmaterials. Technisch noch vollendeter die Meißel A. II. b. 15 aus Jütland und A. I. a. 103 aus Mecklenburg, sowie die große Axt aus Jütland (A. II. b. 57); diese Geräte nicht nur behauen, sondern bereits mehr oder weniger geschliffen, poliert. Die kleinen Messerchen, A. I. c. 8 aus Wyk und A. I. c. 2 aus Borsdorf bei Nidda, prismatische Steinspäne, von einem größeren Knollen (nucleus) abgesplittert, sind der älteren wie der jüngeren Steinzeit gemeinsam. Die übrigen Geräte, namentlich das häufigste, das Beil, das natürlich auch als Waffe gedient hat, entwickeln sich im weiteren Verlauf der neolithischen Periode zu mannigfachen Formen. Auch im Material Entfaltung eines gewissen Luxus. Manche Geräte haben wohl nur als Prunkstücke gedient, z. B. die facettierte Axt aus Jütland A. II. a. 3. Die Beile aus Feuerstein sind nie durchlocht: sie wurden durch Anbinden an einem Holzschaft befestigt oder in ein Stück Hirschgeweih als Griff eingefügt. Besonders schönes Beispiel hierfür an der Fensterseite des Schrankes. An den Beilen aus anderen Gesteinsarten vielfach Schaftlöcher zur Aufnahme des hölzernen Stieles. Die Durchbohrung wichtiger technischer Fortschritt. Größenunterschiede der Beile: Große Serpentinaxt aus Vilbel (A. I. b. 5, auf der Stirnseite des Schrankes) und Beilchen von Eschollbrücken A 1904: 44. Zu beachten noch der geschliffene ovale Senkstein mit umlaufender Rille (A. II. b. 35) aus Jütland, der möglicherweise auch als Kopf einer Keule gedient hat; ferner: durchbohrtes, beilartig zugeschnittenes Geweihstück aus Eschollbrücken (C. 8), eine Form, die auch schon in der älteren Steinzeit vorkommt; endlich die Steinaxt A. I. b. 34 mit angefangener Durchbohrung aus Groß-Rohrheim. Das an dem Beile fehlende Stück vielleicht bei der Arbeit des Durchbohrens abgesprungen und die Veranlassung gewesen, das Stück unvollendet zu lassen.

Die Gefäße der neolithischen Epoche sind, obgleich wie alle der vorgeschichtlichen Zeit angehörenden ohne Benutzung der Töpferscheibe gearbeitet, bereits von verhältnismäßig großem Reichtum an Ornamentmotiven. Primitivste Art mit Verzierung durch mit Stäbchen eingedrückte Löcher: Urne aus einer Wohngrube bei Groß-Umstadt (A 1906:10), Geschenk des Brauerei-

besitzers Ganß daselbst. Diese Technik weiterentwickelt bei dem Gefäßchen ohne Fundort: II. C. b. 240. Spätere Entwicklungsstufe: Gefäße mit Bandornament: großer Napf II. C. b. 204 (Winkelband), kleiner Napf II. C. b. 258 (Bogenband). Der jüngsten Epoche der Steinzeit gehören die Gefäße mit Schnurornament an: hoher Becher aus dem Holzheimer Wald (1900: 349a), Geschenk des Hofrats Kofler, Darmstadt. Weitere Gefäße auf dem Sockel des Schrankes und dem Urnenregal an der Wand. Bruchstück eines Backtellers, zum Rösten eines Teiggemisches, an der südlichen Stirnseite des Schrankes (aus der gleichen Wohngrube bei Groß-Umstadt wie das obengenannte Gefäß).

In den folgenden drei Schränken Geräte und Waffen der vorgeschichtlichen Metallzeit.

Vitrine 2: Bronzeperiode. Einführung des Kupfers und dann der Bronze (Legierung von Kupfer und Zinn) aus dem Orient vom 2. Jahrtausend v. Chr. an. Die Benutzung des reinen Kupfers von kurzer Dauer: Übergangsperiode von der Stein- zur Bronzezeit, die Formen denen der Steinzeit noch gleich: Beile vom Zipfen (Geschenk des Oberförsters Preuschen, Lengfeld) und aus Steinfurth (II. B. 47 und II. B. 1).

In der Bronzezeit dann Entwicklung verschiedener Beilformen: flach mit schmalen Randleisten (Randkelte), Beile, deren Randleisten nur bis zu einem Absatz in der Mitte des Leibes laufen (Absatzkelte), Beile mit Schaftlappen (Lappenkelte oder Palstäbe). Für alle diese im spitzen Winkel gebogener und gespaltener Schaft zum Hineinstecken des Beiles erforderlich. Letzte Stufe Hohlkelte, d. h. Beile mit Tülle zum Hineinstecken des ungespaltenen Schaftendes und Öse zum Anbinden des Beiles am Schaft. Außerdem Meißel mit halbkreisförmiger Schneide, Sicheln, Messer von schön geschwungener Form und oft verziert mit eingravierten Linien, breite Dolche mit oder ohne Griffzunge, im letzteren Falle mit starken Nieten für den Griff, Schwerter von verschiedener Größe und Gestaltung der Klinge. Endlich blattförmige Lanzenspitzen.

Ferner reicher Schmuck: Nadeln verschiedenster Größe und mit mannigfach gestalteten Köpfen. Besonders charakteristisch der Abschluß in Form eines Rades, Exemplare aus Ladenburg (I. C. 3), von der Anneröder Höhe bei Gießen (I. C. 8). Diese zeigen, wie auch das große Schwert, die Bronze in ihrer ursprünglichen Erscheinung: sie haben im Wasser gelegen. Im Erdboden überzieht sich die Bronze mit dem oft prachtvoll blaugrün gefärbten Oxyd (Patina), das die meisten anderen ausgestellten Gegenstände zeigen. Besonders reich das Nadelpaar

unbekannten Fundortes, das über den Rädern noch kronenartige Zacken trägt (I. C. 1, 2). Ferner Nadeln mit einfachen und doppelten Spiralen oder mit verschiedenförmigen Knöpfen als Endabschluß. Große brillenförmige Spiralen, wahrscheinlich Besatzschmuck, aus Froschhausen. Zum Schmuck weiter Hals- und Armringe, teils runden Querschnitts, massiv oder hohl, teils flach, blechartig. Armringe und Armbänder mit Spiralscheiben oder mit Stollen an den Enden, auch mit vorspringenden Leisten besetzt und graviert: zwei Ringe von Groß-Bieberau.

Alle Bronzegegenstände gegossen, die Geräte und Waffen teilweise nachher gehämmert. An der dem Gange zugewendeten Schmalseite des Schrankes zwei Gußformen für Lappenkelte, gefunden bei Lindenstruth und bei Schotten, Oberhessen. Die keramischen Leistungen im ganzen unbedeutender als die der Steinzeit. Hübsch das auf der Staffel des Schrankes ausgestellte kleine bauchige Gefäß mit geschnittenem Ornament.

Vitrine 3: Altertümer der Hallstattperiode. Genannt nach einem großen Gräberfeld bei Hallstatt im Salzkammergut, das zum ersten Male diese Kulturstufe in charakteristischen Typen vorführte. Bezeichnend ist für diese Epoche besonders das erste Auftreten des Eisens, das im Anfange des 1. Jahrtausends v. Chr., wie früher die Bronze, auf dem Handelswege vom Orient her importiert wurde. Lange eiserne Schwerter, eiserne Messer, Lanzen und Pfeilspitzen. Die Schmuckgegenstände sind noch aus Bronze und führen die Formen der Bronzezeit weiter; einzelne neue Typen kommen hinzu: Fibeln, d. h. Gewandnadeln mit federnder Spirale, das Urbild der heutigen Sicherheitsnadeln und Broschen, mit verschiedener Bildung des Bügels: in Kahnform, mit Doppelspiralen, in Gestalt einer Pauke. Außerdem gerade Nadeln mit Doppelspiralen als Abschluß. Weitere Schmucksachen: Armringe, charakteristisch die mit Buckeln, ferner Halsringe mit noch daran befindlichen Gußzapfen. Endlich Beinringe.

Die Keramik hochentwickelt. Mannigfaltige Formen. Bemalung der Gefäße mit Graphit und anderen Farben: schöne flache Schale auf der Staffel des Schrankes. Einfache Urnen auf dem Wandregal. Zwei große Gefäße der Hallstattzeit aus Gräbern bei Wisselsheim i. d. W. stehen auf besonderen Sockeln (6, 7) in den Ecken des zur großen Halle führenden Verbindungsraumes. Sie enthielten die Reste verbrannter Leichen. Nach der Steinzeit bis zur fränkischen Epoche herrscht die Verbrennung der Leichen gegenüber der Bestattung vor. Große Urne aus dem Bessunger Wald bei Darmstadt auf Sockel (10) am Südwestpfeiler des Ganges, Geschenk der Turngemeinde.

Vitrine 4: La-Tène-Periode. Kultur der Kelten, die in den letzten Jahrhunderten v. Chr. den Höhepunkt ihrer Macht und Ausbreitung sowie ihrer Kultur erreichten. Benennung nach der Fundstelle La Tène bei Marin am Nordende des Neuenburger Sees. Von den früheren Perioden abweichender Stil. Besonders charakteristisch die Fibeln (Gewandnadeln): zu beiden Seiten des Bügels Spiralwindungen, das Fußende des Bügels nach oben umgebogen. Material Bronze oder, je später desto häufiger, Eisen. Fibeln mit stilisierten Menschen- und Tierköpfen. Fibeln mit Email. Hals- und Armringe von Bronze mit Knöpfen und breiten, pettschaftartigen Enden. Unter den Waffen charakteristisch die langen Hiebschwerter aus Eisen mit graden Klingen. Das ausgestellte Exemplar, ebenso wie die Lanzen spitze, zusammengebogen, um in der Aschenurne eines Grabes untergebracht werden zu können. Hohlkelte aus Eisen. Getriebener Bronzebeschlag eines Eimers.

Die Keramik sehr reich und mannigfaltig. Anwendung der Töpferscheibe neben roherer Handarbeit. Dementsprechend sehr elegante, den römischen verwandte Formen neben äußerst plumpen. Die ausgestellten Proben meist von den großen La Tène-stätten bei Siefersheim (Rheinhessen) und bei Bad-Nauheim. Von letzterem Orte das seltene dreiteilige Gefäß auf der Staffe des Schrankes.

In Vitrine 5, vor dem Gipssaal, eine Auswahl von Gräber-funden aus dem 5.—8. Jahrhundert n. Chr., der Zeit, in der Alemannen und Franken unsere Gegend bewohnten. Leichenbestattungen in freier Erde oder in Särgen auf zumeist regelmäßig angelegten Friedhöfen. Beigaben bestehen in Waffen, Schmuck-sachen und Gefäßen, letztere zum Teil mit Knochenresten von Speisen. Auch Münzen finden sich. Auf der Ostseite des Schrankes Waffen: Langschwert (Spatha), Kurzsword (Scramasax), mit langer Griffzunge, aus Darmstadt. Lanzen mit verschiedenen langen Tüllen und verschiedenen geformten Spitzen, darunter eine aus Lee-heim mit tauschiertem Nietkopf. Pfeilspitzen mit und ohne Widerhaken. Wurfbeil (francisca) und Streitaxt. Messer (Sax). Schild-buckel mit Bronzenieten. Schmuckbeschlag vom Riemenwerk des Wehrgehängs mit Tauschierung (Damaszierung), ornamentalen Einlagen von Drähten aus Messing, Silber oder Gold in die zu diesem Zwecke mit Gravierungen versehenen Eisengegenstände.

Von Geräten zur Körperpflege findet sich in der größten Mehrzahl der Gräber ein Kamm. Auf der Westseite des Schrankes großer einseitiger aus Niederbreisig und kleinerer zweiseitiger aus Friedberg. Auch die Männer trugen bis zum Nacken reichendes Haar. Ferner Scheren, in der Art der heutigen Schafscheren

(Ostseite des Schrankes), und kleine Pinzetten zum Ausreißen unerwünschter Haare (Westseite des Schrankes, rechts unten).

Zur Heftung der Kleider, besonders des Mantels, Gewandnadeln (Fibeln), die sich von denen der vorgeschichtlichen und römischen Periode in Gestalt und Ornament wesentlich unterscheiden. In Form von Spangen, von Scheiben oder von Tieren. Vorbild der ersteren die spätrömischen Fibeln. Ornament kerbschnittartig, die häufigen, freiabstehenden Knöpfe, sowie die Bügelenden in stilisierte Tierköpfe endigend. Schmuck mit Steinen, farbigen Glasflüssen oder Niello, letzteres Einschmelzung eines schwarzen Metallgemisches in gravierte Vertiefungen des Grundmetalls. Schöne Exemplare aus Biblis, Geschenk des Hofrats Kofler, Darmstadt, ferner aus Groß-Umstadt, Friedberg, Esselborn bei Alzey (Rheinhausen). Zweite Hauptgattung Nadeln in Scheibenform. Auch diese römischer Herkunft. Material entweder massives Feingold oder Silber, meist vergoldet, oder dünne Gold- oder Silberplatte mit eiserner oder bronzener Unterlage. Verzierung aus Steinen oder Glasflüssen, häufig mit Unterlage guillochierter Goldfolien, gelegentlich in Zellen, wie sie beim Email verwendet werden. Auch Ornament in Drahtfiligran kommt vor. Besonders interessant die mit der Rückseite nach oben ausgestellte Scheibenfibel aus dem Grabe der Thuruthild in Friedberg mit deren eingraviertem Namen in Runenschrift. Goldene Fibel mit Almandinen aus Nieder-Florstadt. Goldplattierte Bronzefibel mit reichem Filigran- und Steinbesatz aus Niederbreisig. Dritte Hauptart Gewandnadeln in Tiergestalt. Vogel-nadel von Biblis, Geschenk des Hofrats Kofler, Darmstadt.

Riemenzungen in Bronze und vergoldetem Silber. Schnallen und Gürtelbeschläge in den gleichen Metallen. Ohringe: schönes Paar in Silber mit Filigranornament und Glasflüssen. Hals-schmuck aus Perlen von Bergkristall, Bernstein, Glas und verschiedenfarbigem Ton. Große Perle aus geschliffenem Bergkristall. Perlen aus grünem Glas mit weißen und schwarzen Ziereinlagen. Hängeverzierungen am Halsschmuck: Gehenkelter Goldbrakteat (mittelst eines geschnittenen Holzstempels einseitig geprägte Münz-art des frühen Mittelalters). Arm- und Fingerringe aus Erz, Silber oder Gold, erstere an den Enden verdickt. Armring von blauem Glas aus Groß-Umstadt. In Frauengräbern Wirtel von Handspindeln (vergl. S. 22.) Auf der Staffel: Bronzekanne mit hohem Henkel und kleinem Deckel. Tönerne Kinderklapper aus Reinheim i. O. Ferner kleinere Tongefäße der fränkischen Zeit; die größeren auf dem Gestell an der Südwand des Ganges, östlich neben der Tür zum Lichthof. Charakteristisch der Knick in der Mitte des

Gefäßbauches und die mit Holzmodellen eingedrückten Verzierungen in mannigfaltiger Form und Anordnung. In der Fensterecke desselben Raumes kleine Vitrine (11) mit Gläsern aus fränkisch-alemannischen Gräbern.

Lichthof.

In der Mitte Mosaikfußboden aus der Badeanlage einer römischen Villa bei Vilbel unweit Frankfurt, um 200 n. Chr. Schon zur Zeit des Kaisers Augustus war Mainz römische Festung, und von der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts an bis in das 4. Jahrhundert hinein stand auch der größte Teil des heutigen Hessen unter römischer Oberhoheit und kulturell unter römischem Einfluß. Der römisch-germanische Grenzwall umschließt in Oberhessen die Wetterau, und in dieser fruchtbaren Gegend haben sich viele römische Niederlassungen (*villae rusticae*) befunden. Die Technik der Zusammensetzung verschiedenfarbiger Marmor-, gebrannter Ton- und Glasstückchen zu Mustern oder Bildern bei den Römern sehr beliebt.

Der Vilbeler Boden, gefunden im Winter 1848/49 bei der Anlage des Main-Weser-Bahnhofes zu Vilbel, zeigt Wassertiere und phantastische Meerwesen: Löwen, Drachen, Pferd und Kentaurer, alle mit Fischschwänzen, ferner geflügelte Genien oder Eroten, die zum Teil auf den größten der Tiere reiten. In der Mitte, die ebenso wie die eine anstoßende Seite stark zerstört ist, war offenbar die Maske eines Meerdämons, von der noch zu sehen sind die unruhig bewegten Haare mit daraus hervorstrebenden Fischen, Meerschlangen und Krebsscheren. Unter ihr die Inschrift des Verfertigers des Mosaiks, *Pervincus*. Das Mosaik wurde wahrscheinlich an Ort und Stelle zur Erhöhung der Wirkung unter Wasser gehalten, doch war der Raum, in dem es sich befand, kein eigentlicher Baderaum. Die Vilbeler Villa ist, wie auch geschwärzte Stellen an dem Mosaik zeigen, durch Brand zugrunde gegangen.

Auf dem Mosaikboden zwei große etruskische Vasen, geriefelt, unter dem Hals Streifen mit eingedrückten Ornamenten, aus Corneto, Geschenke des Obersten Frhr. von Heyl zu Darmstadt. Ferner rundbauchiges römisches Vorratsgefäß mit zwei Henkeln, unten spitz zulaufend zum Einsetzen in den ungepflasterten Kellerboden. Zwei hohe schlanke Gefäße zu ähnlichen Zwecken in den Ecken des Mosaikraumes.

An der Nordwand des Lichthofes Schränkchen (12) mit kleinen griechischen Tongefäßen und Terrakottafigürchen. Ölfläschchen des sogenannten schwarzfigurigen Stils (über die Technik

siehe u. S. 24) mit Darstellung eines Viergespanns; Ölfäschchen desselben Stils mit Darstellung zweier unter einem Baum sitzenden Frauen, ein weiteres mit Mäander- und Palmettenornament. Kleine Vase rotfigurigen Stils mit Darstellung der Aphrodite und des Eros, die Körper weiß übermalt. Lampe desselben Stils; auf der Oberseite Relieffmaske der Medusa, darum schwarz und weißes Rankenwerk, die Dochtöffnung in Gestalt eines Löwenkopfes. Trinkbecher (Skyphos) rotfigurigen Stils mit Palmetten unter den Henkeln und der Darstellung zweier Frauenköpfe an den Seiten. Rohere Arbeit der Verfallzeit. Drei kleine Terrakottafigürchen von Tanagra. Aus Ton hohl geformt und wenig gebrannt. Ursprünglich bemalt. Über dem Schrank Terrakottarelieff (Wandverzierung): Herkules als Stierbändiger.

An der Westwand kleiner römischer Votivaltar (13) aus Kalkstein, der Göttin Virtus geweiht. Gefunden in Köln. Die Vorderseite zeigt die Reliefgestalt der Göttin der militärischen Tüchtigkeit mit Helm und Lanze. Pilaster, Seiten- und Oberfläche des Steins tragen Blätter- und Früchteornament. Nach der Inschrift Stiftung eines Marketenders namens Fatalis. Verhältnismäßig gute Arbeit. Die übrigen ausgestellten römischen Steinskulpturen durchweg rohe Provinzialkunst von lediglich inhaltlichem Werte.

Vor dem Virtusaltar stark ruiniertes Bruchstück eines Sandsteinmonumentes aus dem Lorscheer Walde mit Darstellungen der Kämpfe des Herkules in zwei Reihen übereinander. Oben: Herkules mit Antäus, Herkules mit den stymphalischen Vögeln, Herkules und Cacus. Unten: Herkules mit dem Löwen (?), Herkules mit der Hydra, Herkules mit dem Stier.

Weiter an der Westwand römischer Bronzekopf eines Knaben, Hals und Brust spätere Zufügungen. Nasenspitze, Teil der rechten Wange und Stück der Schädeldecke ergänzt. Früher für ein Porträt des jugendlichen Nero gehalten.

Dann ein in der Gemarkung Berkach bei Groß-Gerau gefundenes Sandsteinmonument mit Reliefs. In der Mitte ein Gigant mit Schlangenfüßen, rechts Mars, links Viktoria. Neben dem Giganten die Signatur des Bildhauers Xystios. An den Seitenflächen je zwei Figuren in verschiedenen Stellungen. Dann kleine Votivaltäre mit Inschriften.

Gegenüber der Tür zur Mittelhalle Viergötterstein von Radheim. Die Viergöttersteine bildeten den Sockel der sogenannten Jupitersäulen. Über der auf dem Zwischensockel eines Wochengöttersteines sich erhebenden Säule (Schaftstück und Kapital einer solchen neben der Apsis des Lichthofes) stand eine Gruppe:

Jupiter über einen Giganten hinwegreitend. Der Radheimer Stein zeigt Herkules mit Keule und Löwenhaut, in der Linken die Äpfel der Hesperiden; Minerva mit Schild und Lanze, links oben neben ihr die Eule; Juno mit Kästchen und Opferschale, oben hinter ihr Pfau; Merkur mit Stab und Geldbeutel, neben ihm Widder und Hahn.

Auf dem Stein großer capuanischer Bronzeimer des 1. Jahrhunderts n. Chr. aus einem römischen Grabe bei Naunheim a. d. L., mit Klauenfüßen, ornamentiertem Tragbügel und Masken an den diesen haltenden Ösen. Der Kessel trug als Deckel die große Bronzeschüssel, die in dem Verbindungsraum zwischen dem Gang 3 und der Mittelhalle aufgestellt ist, auf einer Säule aus den Resten einer 1902 bei Kaichen i. d. W. ausgegrabenen römischen Villa rustica. Die Schüssel hat drei Ringhenkel, die sich in Ansätzen von Taubengestalt bewegen, und zeigt außen in der Mitte des Bodens den Stempel des Verfertigers Tetricus. Die Fundstelle des Grabes ist ein nahe dem Dorfe Naunheim bei Wetzlar gelegener Hügel aus natürlichem Fels, in dessen Rissen und Höhlungen in den Jahren 1861 und 1862 außer römischen Brandgräbern auch Geräte der Steinzeit gefunden wurden.

In den beiden Schränkchen (14 und 16) an der Südwand Gegenstände der römischen Kleinkunst und Geräte. In 14 oben Gewandnadeln (Fibeln) aus Bronze in verschiedener Form und Größe. Schöngestaltete Bronzeschnalle, die Enden des Bügels in Ziegenköpfe auslaufend. Militärischer Orden, sogenannte Phalera, runde Bronzescheibe mit der Darstellung des Medusenhauptes. Bruchstück eines sogenannten Militärdiploms, Urkunde, durch die den ausgedienten römischen Soldaten eine Altersversorgung gewährleistet wurde. Sie enthält eine Abschrift des betreffenden Volksgesetzes, beglaubigt von zwei Zeugen und mit dem Namen des Inhabers versehen. Auf dem vorliegenden Bruchstück vorn Reste der Gesetzesformel und auf der Rückseite Reste der Namen der beiden Zeugen erhalten. Das Bronze-fragment neben dem Militärdiplom der Rest einer dem Gotte Mithras geweihten Inschrift. Bronzebeschlag einer römischen Schwertscheide, dessen ausgesägte Inschrift den Verfertiger Gemellianus in Baden a. d. Limmat (Kanton Aargau) nennt. Knöcherner Griffel (stilus) zum Schreiben auf wachüberzogener Holztafel, das kugelige Ende zum Löschen der Schriftzeichen benutzt. Feder (calamus) aus Bronzerohr zum Schreiben mit Tinte auf charta (Papyrus) oder Pergament. Zwei Bronzefingerringe, der eine aus zusammengebogenem mehrfachen Draht, der andere mit einer Büste des Serapis. Außerdem eine Reihe von kleineren Geräten: Löffel, Schlüssel, Schröpfkopf, Schelle, Spielsteine und ein Schriftstempel.

Im Schränkchen 16 oben kleine römische Bronzefiguren: Merkur, Fortuna, sitzendes Knäbchen mit Weintrauben im Arm, das von einem Vogel (Gans?) angegriffen wird, Knäbchen auf einem Adler stehend (Ganymed?). Im mittleren Teile Bronzebüste eines Satyrs mit Traube in dem einen und Häschen in dem anderen Arm, jedenfalls ursprünglich Zierbeschlag. Ferner Siegelkapseln, Gewandknopf und Brosche (Fibel) mit Email, in das Metall eingegrabenem und dann mit verschiedenfarbiger geschmolzener Glasmasse gefülltem Ornament. Siegelkapseln dienten als Umhüllung und Schutz der empfindlichen Wachssiegel. Ferner ornamentierter Spinnwirtel aus Bein. Spinnwirtel finden sich schon in vorgeschichtlichen Frauengräbern und nach der römischen Zeit auch in fränkischen, siehe o. S. 18. Sie wurden auf die Stange der Handspindel gesteckt und hatten den Zweck, diese etwas zu beschweren und bei ihrer Drehung in der Art eines Schwungrades zu wirken.

Im untersten Fach Goldschmuck: verschiedene Finger- ringe, darunter besonders beachtenswert einer, der einen geschnittenen Stein mit zwei ineinander gelegten Händen zeigt und die etwas beschädigte Inschrift: OMONOIA = Eintracht; vielleicht ein Ehering. Ferner der schlichte, außen wenig kantige Reif aus Lorsch a. d. B. mit der in ligierten Buchstaben eingepunzten Inschrift: Memini tui, memini, te amo = Ich denke dein, ich denke dein, ich liebe dich. Schnallenförmiger Ohrring mit grüner Glasperle. Halskette mit eingeschlossenen Achatperlen und getriebenen Anhänger. Anhänger mit ausgesägtem Ornament, der Mittelstein fehlt.

In dem Schrank 15, zwischen den letztgenannten, ägyptische Altertümer. Meist aus Gräbern in der Umgegend des alten Theben, auf dem linken Nilufer. Hochentwickelter Totenkult bei den Ägyptern. Gott Osiris, der Herrscher des Totenreiches, unterzieht die Toten einem Gericht. Diese werden durch den Tod dem Osiris gleich, die Umhüllungen der Leichen (Mumien) und die Särge zeigen daher den Toten in der Gestalt des Osiris. Vgl. unten S. 28. Opfer für den Unterhalt des Verstorbenen im Jenseits. Der Leib des Toten wird durch Einbalsamierung vor dem Verfall geschützt und für den Unterhalt des Verstorbenen im Jenseits werden Opfer dargebracht.

Rhombische, hausförmige Platte aus gebranntem Ton mit der eingegrabenen Darstellung einer betenden Frau vor Osiris, sog. Brusttafel, als Amulett auf der Brust getragen. Teil einer Mumienhülle von mit Gips überzogener Leinwand, den Halsschmuck darstellend, vergoldet. Gefäßen und Salbentöpfchen von Alabaster.

Statuetten ägyptischer Gottheiten. Uschebte, sog. funeräre Puppen oder „Antwörter“, kleine Figürchen in Gestalt von Mumien aus glasiertem oder bunt bemaltem, gebranntem Ton oder aus Holz, ebenfalls bemalt. Sie sollten Ersatzmänner des Toten sein für die Verrichtung der Feldarbeit im Jenseits. Kleine Vase aus Granit mit horizontal durchbohrten Henkelösen und Hieroglyphen an den Seitenflächen. Bronzene Lampe in Gestalt eines Schuhs, aus Denderah. Skarabäen, geschnittene Steine in Gestalt des heiligen Käfers (*Ateuchus sacer*), z. T. auch aus gebranntem Ton gefertigt, in der früheren Zeit als Amulette benutzt (auch den Mumien mitgegeben), später als Schmuck- oder Siegelsteine. Kleiner Skarabäus, drehbar in silbernen Ring gefaßt. Kleine Darstellungen heiliger Tiere, Symbole, aus Stein geschnittene oder aus gebranntem Ton hergestellte Anhänger. Glas- und Tonperlen. Großer goldener Ohrring in Korbform. Bronzedolch mit Holzgriff. Auf letzterem Hieroglyphen, nach denen das Stück Eigentum des Generals Thoth war, der unter der 18. Dynastie (Mitte 2. Jahrtausends v. Chr.) lebte. Menschliches Auge (von einer Statue oder Amulett), weiße Tonpaste in Bronzefassung, die Pupille von Lapis Lydius.

Jenseits der Tür zum Renaissancesaal Viergötterstein aus Bingen mit Darstellungen des Vulkan, des Herkules, der Fortuna und auf der vierten Seite ehemals wahrscheinlich einer Gruppe der Juno und der Minerva. Hiervon nur die Eule der Minerva, darüber ausgestreckte Hand und Stück des Arms, auf der anderen Seite der Pfau der Juno, darunter deren Hand mit Opferschale über einem brennenden säulenförmigen Altar erhalten. Im übrigen der Stein an dieser Seite ausgehöhlt. Da er auf einem fränkischen Friedhof gefunden wurde, hat er offenbar als Sarkophag gedient.

Auf dem Stein Vitrine mit einer Auswahl feineren römischen Tongeschirrs verschiedener Form und Farbe. Große Lampe aus gelbem Ton. Faltenbecher, Kanne mit Maske am Ausguß; besonders bemerkenswert zwei Gefäße aus Friedberg mit gegossenen Tierfiguren in Relief, auch Pinselrelief oder Barbotine genannt. Trinkbecher mit Inschrift: BIBE = trink. Glänzend schwarze Urne mit engem Hals, Kanne mit weit geschweiftem Ausguß und Becher mit hohem Fuß, sämtlich etruskischer Form.

Im Raum vor der Apsis kleine bauchige Säule aus Kaichen, vgl. oben S. 21, darauf Bronzekanne etruskischer Form, kurz-halsig, ehemals mit Klappeckel versehen. Vitrine (17) mit römischen Lampen, Gläsern und Geschirr aus Terra sigillata. Unter den Lampen zwei aus Bronze, die übrigen von Ton, dabei eine mit zwei Dochtöffnungen und eine, deren Oberseite in Gestalt

einer Maske gebildet ist. Die charakteristische Form der Lampen hat sich ohne wesentliche Änderung bis zu den zinnernen Öllämpchen des 19. Jahrhunderts erhalten. In derselben Abteilung kleines Ölgefäß in Gestalt eines Hasen. Die Gläser (s. auch S. 25) charakteristisch durch die große Mannigfaltigkeit und Eleganz der Formen, die teilweise außerordentliche Dünne des Glases und den schönen durch die Zersetzung der Oberfläche entstandenen schillernden Glanz. Die wahrscheinlich in Ägypten erfundene Fabrikation des Glases gerade von den Römern, besonders im Verlaufe der Kaiserzeit zu hoher Blüte entfaltet, sowohl in Italien selbst wie in den Provinzen. Im untersten Fache Gefäße aus s. g. Terra sigillata, Tafelgeschirr aus feinem, mit Eisenoxyd rot gefärbten und glasierten Ton. Vielfach mit zierlichen ornamentalen und figürlichen Darstellungen geschmückt. Reibschale (mit eingefügten Quarzitstückchen), Teller, Näpfe, Tassen.

Vor dem rechten Apsispfeiler Schaftstück einer Gigantensäule mit Kapital. Die an diesem angebrachten Büsten Darstellungen der Tageszeiten. Vgl. oben S. 20. In der Mitte der Apsis schöner römischer Bronzehelm aus Friedberg, Geschenk des Lehrers Werner daselbst (vergl. dazu das kleine Modell eines römischen Kriegers auf dem großen Mittelschrank der systematischen Sammlung im Untergeschoß).

Auf der Brüstung der Apsis mitten große gläserne Graburne, römisch, aus Kreuznach, rechts und links griechische Vasen. Künstlerisch reizvolle Schöpfungen von schönen Formen und harmonischen schlichten Farbenwirkungen. Die Darstellungen ein handwerklicher Nachklang der griechischen Kunstmalerei, von der sich Originalwerke nicht erhalten haben. Bei den älteren Gefäßen (6. und 5. Jahrh. v. Chr.) zuerst die Zeichnung des meist aus figürlichen Darstellungen und Ornamenten zusammengesetzten Schmuckes in den Grund des Tones eingeritzt, dann, nachdem das Gefäß einmal leicht gebrannt war, die Farbe aufgetragen, so daß die Figuren dunkel von dem Grunde des Tons sich abhoben. Die Innenzeichnung der Figuren ebenfalls eingeritzt. Das Schwarz bisweilen ins Rötliche oder Bräunliche spielend. Endlich das ganze Gefäß mit einem Firnis überzogen und zum zweitenmal gebrannt. Hie und da weitere Farben, besonders Rot und Weiß nach dem Brennen aufgetragen. Sogenannter schwarzfiguriger Stil. Dieser Art das links stehende schöne Ölgefäß (Lekythos) mit der Darstellung eines Viergespanns, umgeben von vier bacchischen Figuren. (Vergl. auch oben S. 19.)

Bei den Werken der späteren Zeit die Figuren und Ornamente aus dem im übrigen schwarz gefärbten Gefäß ausgespart, also in

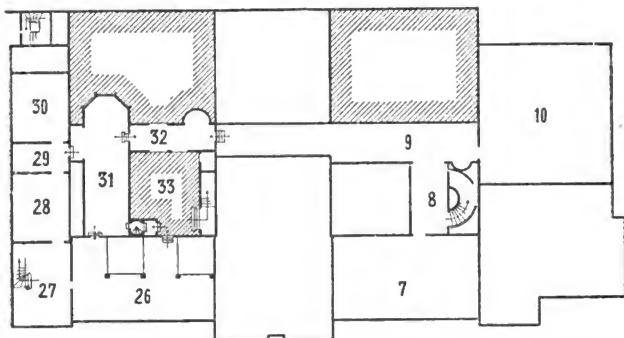
der Farbe des Tons belassen: sogenannter rotfiguriger Stil, beginnend im 5. Jahrhundert v. Chr. Dieser Epoche gehören die übrigen ausgestellten Gefäße an: Der ebenfalls links stehende Mischkrug (Krater) mit dem durch eine Stele getrennten, Ball (?) spielenden Paar auf der einen, zwei Bacchantinnen, deren eine einen Thyrsusstab trägt, auf der anderen Seite. Dann der rechts von der Glasurne stehende glockenförmige Mischkrug mit Kranz, Kästchen und Eimer tragendem Genius auf der einen, einem mantelummhüllten Wanderer auf der anderen Seite. Bei diesem Gefäß mehrfarbige Bemalung, vergl. oben S. 20. Weiter langhalsige kugelige Vase mit der schönen Darstellung einer sitzenden Frau, der von ihrer Dienerin ein Kästchen gebracht wird, während hinter ihr eine andere Frau Ball spielt. Endlich zwei zusammengehörige schlanke apulische Kannen mit Masken am Henkel. Auf der einen Jüngling mit seinem Pferde, dem von einer sitzenden Frau ein Kranz überreicht wird, auf der anderen ebenfalls Jüngling neben seinem Pferd, mit Mütze auf dem Kopf und Becher in der Rechten.

Am östlichen Teile der Nordwand ein den erhaltenden Göttern gewidmeter Votivaltar aus Köln. Darauf Bronzehenkel eines Gefäßes, bestehend aus einer Gruppe von zwei auf Palmetten stehenden Ringern. Gefunden in der Gemarkung Borsdorf bei Nidda, Oberhessen. Vorzügliche Arbeit der ersten Hälfte des letzten Jahrtausends v. Chr., vielleicht griechischen Ursprungs. In der Nordostecke Vitrine (18) mit römischen Gläsern (vgl. S. 24).

Die Treppe hinter der Apsis des römischen Lichthofes führt hinunter zu den vorwiegend wissenschaftliches Interesse bietenden Teilen der archäologischen Sammlung. Auf dem Treppenabsatz Bruchstück eines Mithrasreliefs aus Friedberg. Rumpf des Gottes in der charakteristischen Haltung der Stiertötung. Der Kultus des persischen Licht- und Sonnengottes Mithras mit seinen Mysterien während der Kaiserzeit über das ganze römische Reich verbreitet, vor allem im römischen Heere, und erst Ende des 4. Jahrhunderts durch das Christentum besiegt. Das Stieropfer, der Mittelpunkt seiner Mysterien, in allen Mithräen (unterirdischen Tempeln) dargestellt. Der Gott auch als Fackelträger gebildet, siehe u. S. 28.

Unten im Winkel neben der Apsistreppe Bruchstück eines römischen Meilensteins, von halbkreisförmigem Querschnitt, aus der Zeit des Kaisers Maximinus (235—238 n. Chr.), gefunden bei Kleestadt i. O., ferner am oberen Teile beschädigter, unweit des Gehaborner Hofes bei Darmstadt gefundener Grabstein eines nach der Inschrift dort von Räubern erschlagenen Mannes namens Titus Clodius Perigenes aus Teanum Sidicinum in Campanien.

Östlicher Vorderbau. Untergeschoß. Raum 7—9.



An zwei kleinen römischen Sandsteinaltären vorbei links in die wissenschaftliche archäologische Sammlung. Hier das Material des Museums an Funden von der Steinzeit bis zur fränkischen Epoche, von dem sich oben im Lichthof und Gang die schönsten und charakteristischsten Stücke ausgestellt finden. Die einheimischen Funde sind getrennt aufgestellt nach den vier Perioden: Steinzeit, vorgeschichtliche Metallzeit, römische Epoche, fränkische Epoche. Innerhalb dieser sind die Funde nach Provinzen und Kreisen geordnet. Ihre große Zahl und Vielseitigkeit beweist, daß das Gebiet des Großherzogtums Hessen von den ältesten Zeiten der menschlichen Kultur an eine dichte Besiedelung trug.

In den Schränken an der Ostwand und in der Ostecke der Nordwand (1—6) die Funde der Steinzeit. Zahlreiche und mannigfaltig geformte Geräte aus verschiedenstem Steinmaterial, sowie aus Horn. An der Nordwand (7—10, 14—25) weiter die Funde der Metallzeit (Bronze-, Hallstatt- und La-Tène-Periode), darunter bemerkenswert schöne Gräberfunde aus Oberhessen, mehrere Bronzeschwerter, die Depotfunde von Ockstadt bei Friedberg (9, 10, unterste Fächer) und von Groß-Bieberau (17 unten) (vergl. oben S. 16). Auf den Schränken die zu den Funden gehörenden Gefäße.

In den freistehenden Schränken der nördlichen Hälfte des Saales: erster Schrank östlich (54): ägyptische Kleinaltertümer (vergl. oben S. 22). Auf dem hohen Aufsatzschrank (55) Modelle eines römischen und eines fränkischen Kriegers. In dem Aufsatz besseres römisches Tongeschirr. Bemerkenswert die

große sogenannte Gesichtsurne mit den primitiven Andeutungen eines menschlichen Gesichtes. Auf der untersten Staffel des Aufsatzes römische Tonlampen. Im Schaukasten des Untersatzes prähistorische Eisenschwerter der Hallstattzeit. Im nächsten Mittelschränkchen (56) kleine plastische Arbeiten römischer Herkunft, auf der untersten Staffel römische Gläser. Das letzte Mittelschränkchen enthält Geschirr aus Terra sigillata.

Links und rechts von dem Eingang des Saales (12, 13) Holz-sarg mit noch in ihren Hüllen sich befindender ägyptischer Mumie und zugehörigem Sargdeckel. Alter der Mumie: vermutlich zweite Hälfte des zweiten Jahrtausends v. Chr., als Theben die Hauptstadt des ägyptischen Reiches war. In der kleinen Vitrine (11) neben dem Deckel der Mumie ein Stück von der bemalten Leinwandhülle einer weiblichen Mumie.

In den Schränken an der Fensterseite der Westwand (26—29) Beginn der römischen Altertümer. Fortsetzung in den Mittelschränken (30 ff.) des dem Fenster zugewandten Teiles des Saales. Geräte und Schmuck verschiedenster Art. Rechts neben dem westlichsten Fenster des Saales Grundriß des römischen Bades in Vilbel, dem der Mosaikboden des Lichthofes entstammt. In dem am weitesten östlich stehenden Mittelschränke der Fensterseite (Abteil 46 ff.) fränkische Gräberfunde.

In dem Verbindungsraum mit dem Gange Wandregale mit gewöhnlichen römischen Gefäßen, römischen Heizkacheln, Tonröhren und Ziegeln mit Legionsstempeln. Die Ziegel der römischen militärischen Bauten (Kastelle, Wachttürme an den Straßen usw.) tragen die Stempel der Truppenteile, die die Bauten errichtet haben.

Dann beginnt hier die Serie der vortrefflich gearbeiteten und sehr lehrreichen Darstellungen römischer antiker Bauwerke in Kork, die gegen Ende des 18. Jahrhunderts von dem Italiener Chichi angefertigt worden sind. Die weiteren Modelle auf Postamenten in der Mitte und an den Seiten des anschließenden Ganges: Pantheon, Kolosseum, verschiedene Tempel, Pyramide des Cestius, Grabmal der Cécilia Metella u. a., Triumphbogen des Titus, des Sept. Severus, des Konstantin usw.

Weiter im Gang an der Südseite drei Regale mit Skulpturfragmenten, darunter auf dem ersten hübsches Junoköpfchen aus Sandstein, gefunden in Groß-Bieberau, Geschenk des Brauereibesitzers Schönberger daselbst; ferner Pilasterkapital aus Kalkstein mit der Darstellung des die Leier spielenden Apollo, gefunden bei Heppenheim a. d. B. und Geschenk dieser Stadt. Reliefdarstellungen zweier Fackelträger aus dem Mithräum in

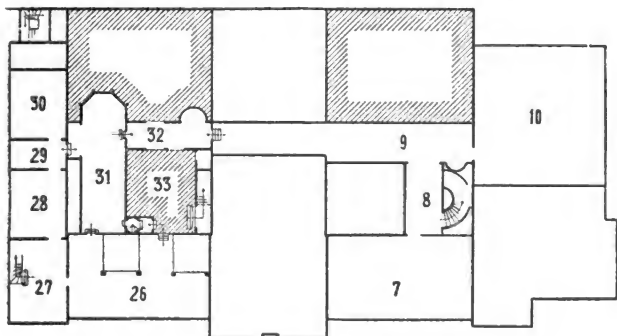
Friedberg. Unter dem Regal schlichte römische Steinkiste zur Beisetzung der Asche eines Verstorbenen. Zwei weitere kleine Aschenkisten auf dem zweiten Regal, diese mit Inschriften. Ebendort zwei Skulpturfragmente, Fortuna und einen Signifer darstellend. Unten schlichter römischer Sarkophag. Das dritte Regal zwischen zwei Pfählen von der römischen Rheinbrücke bei Mainz. Darauf ebenfalls Bruchstücke von Bildwerken, darunter ein an zwei Seiten profilierter Sarkophag von dem fränkischen Gräberfeld in Groß-Umstadt. Endlich an derselben Wand ausgehöhlter Baumstamm, aus prähistorischer Zeit, gefunden bei Offenbach a. M.

Jetzt zurück auf der Nordseite des Ganges: Ergänzte Mosaiken aus derselben römischen Villa in Vilbel, der der Mosaikboden im Lichthof entstammt. In der Nische Pfahlstücke von der römischen Mainbrücke bei Groß-Krotzenburg. Tafel mit gemusterten tönernen Wandplättchen aus den Resten römischer Gebäude in Dieburg. Frühmittelalterlicher Steinsarg. Großer römischer Mühlstein aus Heldenbergen. Fragment eines Viergöttersteines mit Inschrift, aus Mosbach bei Babenhausen. Viergötterstein aus Lorsch a. d. B. Modell einer römischen Heizanlage aus der römischen Villa in Vilbel, aus echten Materialien zusammengestellt (vergl. oben S. 19). Unter dem dicken Estrich des Fußbodens, der auf Ziegelpfeilerchen hohl ruht, zogen die heißen Gase von der an der Außenseite liegenden Feuerung her und dann an den Wänden in die Höhe durch deren Verkleidung von Heizkacheln, so den Raum von unten wie von den Seiten erwärmend. Auf dem Rande des Modells Fragmente von Darstellungen des Mithras als Fackelträger aus dem Mithräum in Friedberg. Auf dem Estrich großes tönernes Salzsiedegefäß von Bad-Nauheim aus der Zeit um Christi Geburt. Gegenüber am Mittelpfeiler zum Durchgang nach der Treppe aufeinandergesetzt eine Serie von römischen Mühlsteinen.

In der Nordostecke des Ganges künstlicher Stein aus einer römischen Villa am Hemsberge bei Bensheim. In der gegenüberliegenden Nische der Südwand Mumie aus Achmim in Oberägypten, Geschenk des Kommerzienrates C. Hickler in Darmstadt. Die mit Binden umwickelte Leiche, die jetzt unten im Sarge liegt, befand sich ursprünglich in der bemalten Mumienhülle, die nach der Herausnahme der Leiche wieder geschlossen ist. Diese Hülle mit der Leiche lag dann in einem doppelten Sarg mit zwei Deckeln. Aus den Inschriften und Darstellungen auf dem Sargdeckel geht hervor, daß der Beigesetzte Tef-maankobte hieß und Priester des in Achmim verehrten Gottes Min war.

Die ethnographische Sammlung.

Östlicher Vorderbau. Untergeschoß. Raum 10.



Asien.

Wandschrank an der Südseite (geradeaus, rechts): 1. Türkei, Arabien, Kaukasus, fast alles aus der Schenkung von Titzenhofers: Ton- und Metallgefäße, türkische Köcher mit Pfeilen, tscherkessische Waffen. 2. Persien. Reichgesticktes Seidengewand. Gemalte Buchdeckel. Größere Waffen aus diesen Gebieten Wand I, nebenan, 3—6. China und Japan, namentlich chinesische Gewänder und andere Kleidungsstücke, von der Akademie in Batavia dem Baron von Hüpsch besorgt (vor 1788), Porzellanfiguren. An Wand II und III größere Waffen u. a. 7. Cochinchina. Sammlung des französischen Marinearztes Walther, 1839 dem Museum geschenkt. In den drei Fensterschränken 8—10 und in kleinen Mittelvitrinen: Holzschnitzereien, Specksteinfiguren, Bronzen.

In zwei weiteren Mittelvitrinen: Reliefs und Kämmen von Elfenbein aus der Kambodscha, dem alten Kulturreich Hinterindiens, mit den weichen, gelenkigen Körperformen der indi-

schen Plastik, die sich aus Vorderindien mit der Brahma- und Buddha-Religion nach Hinterindien verpflanzt hat, in den Köpfen anscheinend der Typus der eingeborenen, mongolisch-malayischen Bevölkerung der Kambodscha, wie er ähnlich auch in der Monumentalplastik des Landes auftritt. In der nächsten Mittelvitrine: jüngeres Bronzefigürchen einer sitzenden Göttin aus der Kambodscha. Auf der anderen Seite drei den Buddha-typus veranschaulichende Statuetten. Zwei davon, die eine aus Silberblech über Holzkern und die andere in amethystfarbenem Glasfluß, standen bis 1763 in einem Tempel zu Ayuthia, der alten Hauptstadt Siams. Sie zeigen den für Buddha charakteristischen, auf übernatürliche Begabung hinweisenden Auswuchs oben auf dem Schädel. Die dritte Statuette, in vergoldeter Bronze, das Bild eines der vielen ähnlich dargestellten Nachfolger (Bodhisatwa) des Religionsstifters, hat auf der Stirn zwischen den Augen eine kleine Erhöhung, die ebenfalls zu den Merkmalen des Buddha gehört. Die Figur ist charakteristisch für die außerordentliche, gleichsam knochenlose Formenweichheit und für die nur andeutende, den Körper nicht verdeckende Behandlung des Gewandes in der indischen Plastik. — Auf den Typus des vielarmigen Brahma weist die jüngere Bronze oben im Fensterschrank 10 hin. — In der nächsten Mittelvitrine: Steinbild eines Gottes mit Dreizack, aus Java, wohin ebenfalls mit der indischen Religion die indische Kunst verpflanzt wurde. Die an griechische Götterbilder erinnernde Darstellung verrät den Einfluß, den die hellenistische Kunst, durch das griechisch-baktrische Reich im Nordwesten Indiens vermittelt, auf die indische Kunst ausgeübt hat (Gandhāra-Kunst).

Malayischer Archipel.

Pageh-Inseln, Engano, Sumatra. Im Fensterschrank 11 Gegenstände aus den zur Mentaweigruppe (westlich von Sumatra) gehörigen Pageh-Inseln: feingeflochtene und gefärbte Bauch- und Halsringe und Perlenarmbänder. Von der Insel Engano der eigentümliche Frauenkopfschmuck Nr. 103 und 104, oben mit Löchern zum Einstecken von Blumen und Blättern. Größere Waffen, Ruder u. a. an der Wand IV. — Von den Battaks auf Sumatra mehrere merkwürdige Gegenstände an Wand VI, besonders einige aus Holz geschnitzte „Zauberstäbe“. Bei Nr. 287 vorne eine aufsteigende Reihe von Figuren, hinten eine Schlange, oben ein Haarbusch von einem aufgefressenen Menschen. Ursprünglich vielleicht Attribut des Königs, wird der Stab von Zauberern herumgetragen, um Krankheiten zu heilen und Wetter zu machen. Die geschnitzten Menschenfiguren ursprünglich wohl als wunder-

kräftige Ahnenbilder gedacht, der Zauberstab also zugleich eine Art Stammbaum. Auf dem Zauberstab Nr. 276 sitzt oben ein Vogelreiter, wie er auch als Grabmonument bei den Battaks vorkommt. Nr. 277 ein Zauberhorn aus Büffelhorn, vorne mit einem reichgeschnitzten und bemalten Holzpfropfen verschlossen. Darüber Nr. 212, ein Häuptlingsschild, weiß mit schwarzem Ornament. In dem Fensterschrank 12 kleine Waffen der Battaks. Oben ein geflochtener flacher Hut mit farbiger Ornamentierung, von den Malayen auf Sumatra. Im Fensterschrank 13 andere malayische Gegenstände aus Sumatra in Flechtarbeit, Holz und Metall; zu beachten namentlich die fein ornamentierten Gürtelplatten Nr. 9 und 10. Bei Nr. 10 ist das in der Messingplatte ausgeschnittene Muster mit Baumharz ausgefüllt und so eine nielloartige Wirkung erzielt.

Java. Wandschrank 14 an der Rückwand: Schauspielfiguren, aus Büffelfell geschnitten und bemalt. In der Mittelvitrine ein Götterbild aus Stein: siehe oben, Ende des zweiten Absatzes.

Timor. Wandschrank 15. Oben: Flechtarbeiten. Nr. 389 Mütze, aus Blättern der Lontarpalme geflochten. Mitte: Zylindrische Gefäße zur Aufbewahrung von Tabak, Arznei u. a. aus Bambusrohr oder Bein, mit eingeritzter schwarzer, zum Teil spitzenartig wirkender Ornamentierung. Nr. 359 für Tabak, Nr. 357 für Arznei, hier mit eidechsenartigem Ziermotiv. Nr. 351 kleine Kürbisflasche, schwarz auf braun ornamentiert. Nr. 267 Tabaksköcher mit farbloser, kräftig eingeschnittener Verzierung. Nr. 366 mit einer auf dem geschnitzten Holzkern aufgehämmerten Bleiverkleidung. Unten Nr. 381 ff. Oberarmringe aus Elfenbein.

Nias (westlich von Sumatra). Wandschrank 16—20. Alles durch H. v. Rosenberg 1854—1855 gesammelt. Die Sammlung gibt durch ihre Vielseitigkeit ein ziemlich abgerundetes Bild von den in allerlei Handwerk geübten, ebenso tanz- und gesanglustigen wie kriegereischen Bewohnern. Die Insel ist, Rosenberg zufolge, von den Kulturströmungen, die sich von Indien und China her über die großen Inseln wie Sumatra und Java ergossen haben, verhältnismäßig unberührt geblieben und stellt darum das altmalayische Volkstum in ziemlicher Reinheit dar. Flechtarbeiten: kleine geflochtene Säckchen, wie 18 Nr. 246 mit feinem rotweißem, und 20 Nr. 244 mit durchbrochenem Muster. Kleidungsstücke: zum Teil ebenfalls geflochten, wie die Jacke 16 Nr. 65; die meisten aus Baumbast hergestellt, wie 18 Nr. 69, gefärbt und zum Teil hübsch ornamentiert. Holzgeschnittene Figuren, Zeugnisse eines vermutlich aus dem Ahnenkult hervorgegangenen Dämonenglaubens: Nr. 270a Hausgötze eines Häuptlings, Nr. 269 Schutzgott gegen

Krankheiten, Nr. 274 Bild der Hausfrau. Ganze Gebinde kleiner Holzfiguren dieser Art an den Säbeln 16 Nr. 178 und 183, offenbar zum Schutz im Kampf. Schmuckgegenstände: besonders zu beachten der große Halsring aus Kokosschale 17 Nr. 219. In 18 und 19 andere Ringe für Arm, Hals und Ohr aus Muschel, Holz und Metall; besonders Nr. 128 aus Muschel, Nr. 132 aus Kupfer, Nr. 135, die beiden letzten mit hübscher Ornamentierung. Größere Waffen von Nias Wand VIII.

Die Führung geht in der westlichen Hälfte des Saales weiter.

Borneo, Celebes. Wandschrank 21—22. Von Makassar auf Celebes Nr. 24 Holzschild der Dajaks von Borneo. Nr. 34 großer Brustbehang (Weste) mit Halsöffnung, mit runden Muschelplatten und kleinen Muscheln besetzt. Nr. 341ff Körbe von Makassar. Nr. 36 Köcher mit Pfeilen für das Blasrohr. Nr. 217 geflochtener Schild. Nr. 334 Zigarrenköcher. Nr. 28ff geflochtene Taschen

Molukken, besonders Ceram, und Tenimberinseln Wandschrank 23. Nr. 404 Oberarmband aus Kokosnußschale mit eingesetzten Perlmutterplättchen. Nr. 419 Armband aus Muschel mit Gravierung. Nr. 413 schwarzer Holzschild mit eingelegten Perlmutterplättchen. Nr. 423 und 506 geflochtene Armbänder für Männer. Nr. 440 geflochtene Tasche. Nr. 414 Holzschild mit geflochtener Verzierung. Größere Waffen aus Ceram Wand V.

Neu-Guinea.

Gegenstände besonders von den Papuas von Doreh (Nord-ostecke der Berouhalbinsel im Westen von Neu-Guinea) und von der Humboldtbusch (Nordküste). Wandschrank 25—26. Nr. 493 Brustschmuck aus rippenförmig geschliffenen großen Muschelstücken, kleinen Muscheln und schwarzen und roten Körnern zusammengesetzt. Nr. 496 Halsschmuck. Nr. 486 und 487 Armringe aus Muscheln geschliffen. Nr. 489 Männerhalsband, mit Hauern wilder Schweine und kleinen Muscheln. Nr. 498 geflochtenes Männerarmband. Nr. 469 Holzbild, sogenannter Karwar, mit vorgesetztem Schild in durchbrochener Arbeit, als Wohnsitz der abgeschiedenen Seele gedacht und auf Gräbern aufgestellt, Gegenstand kultlicher Verehrung. Nr. 468 geschnitzte Verzierung vom Vorderteil eines Kriegskanoes, mit ähnlicher Ornamentierung in flacher durchbrochener Arbeit. Nr. 467 geschnitzte Verzierung vom Vorderteil eines Kanoes mit phantastischen Tiermotiven, rund herausgeschnitzt. Nr. 478 Holzgestell zum Auflegen des Kopfes beim Schlafen. Nr. 539 Bauchgürtel für Männer. — Größere Waffen aus Kaiser-Wilhelmsland und Bismarckarchipel, alles Geschenk von Geometer Schmitt, Wand VII.

Südsee-Inseln. Fensterschrank 27. Sammlung von Waffen, meist aus Holz, durch ihre Formen und Ornamente beachtenswert, einige mit umflochtenem Griff.

Afrika.

Nubien. Sudan. Fensterschrank 28. Nr. 41—56 Flechtarbeiten, Körbchen und Korbdeckel (unten) mit geometrischen Ornamenten. Nr. 58 Halsschmuck eines Beduinen, aus geflochtenen Lederriemen, mit Muscheln. Nr. 64 Mädchenschürze aus dünnen Lederriemen mit Muscheln behängt. Sodann Armbänder und Ringe aus Eisen, Silber, Elfenbein. — Fensterschrank 29. Waffen aus dem Sudan und Nubien. Nr. 5 Schild vom Rückenleder des Krokodils. Größere Waffen aus denselben Gebieten, meist Schenkung von Titzenhofers, an Wand XI.

Deutsch-Ostafrika. Großer Mittelschrank. Gegenstände aus dem Gebiet des Kiusees (nördlich vom Tanganjika): Schenkung des Freiherrn von Nordeck zur Rabenau, Oberleutnant in der Kaiserlichen Schutztruppe. Flechtarbeiten, darunter vasenförmige Körbe mit treppenförmigem Muster. — Gefäße aller Art aus Holz, mit eingebranntem Linienornament, besonders vom Westufer des Kiusees (Kongostaat). — Holzschemel in Gestalt von hockenden und stehenden Figuren, die den Sitz tragen, zum Teil mit guter Beobachtung des Negertypus. — Holzringe mit Kupfer und Messing beschlagen. Elfenbein- und Kupferinge, aus Urundi und Warundi. Hölzerne Hoheitsstäbe mit geschnitzten Figuren, aus dem Kongostaat. Kupferne Beile, ebendaher. Blasebalg. Trommel. Dazu an Wand X und XII größere Waffen aus dem Kongostaat, Unyamwesi, Urundi, Uha, Ruanda und von den Massai; Ruder vom Tanganjikasee.

Kamerun. In den Ecken beim Eingang, an Wand XIII und XIV, sowie freistehend auf Postamenten Gegenstände aus Kamerun, Geschenke des Oberleutnants in der Kaiserlichen Schutztruppe Emil Rausch. Reich geschnitzte Balken (Türeinfassung u. a.) von Häuptlingshäusern aus Bamillaka, Bangwa, Bamenda. Geschnitzte Häuptlings- und Götzenbilder aus Kongoa und Bangwa. Geschnitzte Trommeln aus Kongoa und Bamenda.

Amerika.

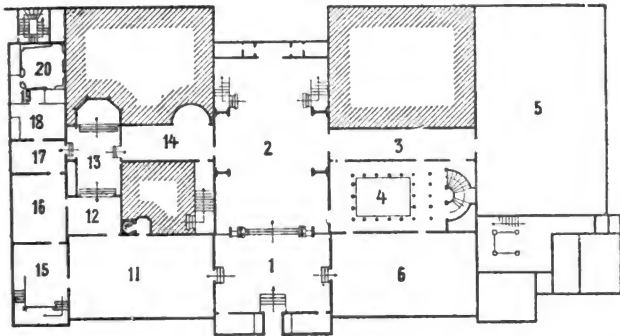
Großer Mittelschrank. Tracht eines Indianerhäuptlings vom Osagenstamm am Missouri, nebst zugehörigem Köcher u. a. Verzierung des Leders teils durch aufgeklebte, mosaikartig zu geometrischen Mustern zusammengesetzte Stückchen von ge-

färbtem Stroh, teils durch aufgedrucktes braunes Ornament. Pfeil- und Hufeisenmotive. Unten Lassoriemen, mit bunt gewirkten geometrischen und figürlichen Motiven in strenger Stilisierung. Schuhe aus hellem Leder mit aufgeprefster Ornamentierung in Rot, Gelb, Blau. — Auf den seitlichen Gestellen: zwei Anzüge von Grönländern, der eine von gegerbtem, der andere von rohem Seehundsfell.

Fensterschrank 30. Flechtarbeiten nordamerikanischer Indianer, in Formen und Musterung beachtenswert. Henkelbecher aus hellem Ton mit geometrischem Ornament, von den Suni-Indianern. Oben auf dem Schrank: große Vase der Mogni-Indianer. — Außerdem Funde von altamerikanischen Kulturvölkern, so von den Azteken: bauchige Flasche zum Umhängen Nr. 891, Fragmente von Tongefäßen mit Köpfen. Aus Inkagräbern in Peru: Tongefäße Nr. 90, Nr. 29. Alles Keramische Geschenk des Generalkonsuls Hofrat E. von Hesse-Wartegg* in Luzern.

Die kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlungen.

Westlicher Vorderbau.



Die frühchristliche und frühmittelalterliche (romaneske) Kunst. Raum 14.

Das Christentum war aus der bildlosen jüdischen Religion ohne eigene Kunst in die griechisch-römische Welt hineingetreten und übernahm für seine künstlerischen Bedürfnisse die Formen der Antike, der spätrömischen und der am östlichen Mittelmeer, namentlich in Byzanz, gereiften Kunst, in der sich griechische Elemente mit orientalischen verschmolzen. Diese antikisierende, nur in ihrem Inhalt neue frühchristliche Kunst wird mit der Christianisierung des Nordens auch hierher übertragen, wo bereits früher, namentlich im Gefolge der römischen Legionen, die Kunst der Mittelmeerländer sich eingebürgert und mit einheimischen Formen vermischt hatte.

Für die künstlerischen Bestrebungen Karls des Großen war die Antike ebenso maßgebend wie für sein politisches Ideal die Erneuerung des römischen Imperiums. Ravenna, Rom, Byzanz

bleiben unter den Karolingern und Ottonen für den Norden vorbildlich (9.—10. Jahrhundert), obwohl einheimische Dekorationsformen, besonders die Band- und Tierornamentik, keineswegs verschwinden. Baudenkmäler dieser Periode im mittelhheinischen Gebiet: Lorsch, Michelstadt, Seligenstadt, Höchst a. M.

Unter den salisch-fränkischen und den staufischen Kaisern, im 11.—12. Jahrhundert, vollzieht sich die künstlerische Befreiung, die Entfaltung einer mehr nationalen Kunst, die man im engeren Sinn als romanischen Stil bezeichnet, mehr seinen Ursprung aus dem römischen als sein Wesen damit andeutend. Die Überspannung der Kirchenräume mit rundbogigen Kreuzgewölben anstatt der flachen Decken der altchristlichen Basiliken am gewaltigsten durchgeführt in den mittelhheinischen Domen von Mainz, Worms und Speyer.

Im ganzen hatten während dieser Periode die großen Kirchenfürsten die Führung des künstlerischen Lebens, und in den Klöstern waren die Hauptwerkstätten. Dem Buch eines Mönchs aus dem 12. Jahrhundert, des Presbyters Theophilus, verdanken wir wertvolle technische Mitteilungen über die verschiedenen Zweige mittelalterlichen Kunsthandwerks.

Die reiche hier ausgestellte Sammlung von Werken der Elfenbein- und Emailkunst stammt aus der Stiftung des Barons von Hüpsch (oben Seite 2ff.).

Architekturfragmente und Steinskulpturen.

In der Apsis und rechts daneben Architekturfragmente des karolingischen Klosterbaues zu Lorsch an der Bergstraße (eingeweiht im Beisein Karls des Großen im Jahre 774): Kapitäle von Säulen und Pfeilern, Stücke von Lisenen, Friesen u. a., die Formen im Anschluß an die Antike. In der mittleren Nische der Apsis: ein Wasserstein in Gestalt eines das Wasserbecken haltenden Diakonen, 12.—13. Jahrhundert, aus Seligenstadt am Main, wo Einhart, der Freund und Geschichtschreiber Karls des Großen, die Abtei St. Petrus und Marcellinus gegründet hatte.

Mitten in der Apsis: romanischer Taufstein, aus einem Basaltblock gehauen, oben mit Hufeisenbogenfries. Aus Echzell in Oberhessen, 12.—13. Jahrhundert. Der Täufling wurde hineingestellt. Neben und gegenüber der Apsis verschiedene Formen romanischer Säulenkapitäle. Großes Würfelkapital aus der späteren romanischen Kirche in Lorsch: geniale Vermittlung zwischen dem runden Säulenschaft und dem viereckigen Ansatz des auf der Säule ruhenden Rundbogens.

Drüben im Kirchenraum: romanisches Steinportal der Rheingegend, 12. Jahrhundert, Leihgabe Seiner Königlichen Hoheit des Großherzogs. An dem mächtigen Rundbogen ein Fries von Ranken und Bandwerk, in strengem Rhythmus den bunten Wechsel der eingefügten figürlichen Motive zusammenhaltend: Pfauen und Hähne, erstaunlich in Naturbeobachtung und Stilgefühl, kämpfende Kentauren und Teufel mit Greifenköpfen u. a. Ausgezeichnetes, auch durch die Mischung antik-heidnischer und biblischer Motive interessantes Werk. An verschiedenen Stellen Reste der ursprünglichen Bemalung.

Elfenbeinarbeiten.

Vitrine I. Nr. 1: spätrömisches Elfenbeinrelief, eingelegt in Bucheinband des 14. Jahrhunderts, mit Darstellung des Konsuls Flavius Astyrius (449 n. Chr.) zwischen seinen Liktoren. Die Hälfte einer als Notizbuch verwendbaren Doppeltafel (Diptychon), von den Konsuln gerne zur Erinnerung an ihre Amtszeit verteilt (Konsulardiptychon) und von christlichen Gemeinden bisweilen dazu benützt, um in das Wachs der vertieften Innenseiten die Namen und Todestage von Märtyrern, Ältesten u. a. einzuschreiben. Über die gotische Fassung vergl. unten S. 48.

Vitrine II. Nr. 63: Elfenbeingurt eines Gefäßes (Pyxis) mit drei Wundertaten Christi: Heilung des Gichtbrüchigen, des Aussätzigen und Auferweckung des Lazarus. Christus bartlos. Italien, 6. Jahrhundert. Die in Italien und in Byzanz entstandenen Elfenbeinarbeiten waren zunächst die Vorbilder für die Elfenbeinschnitzer im Norden, wo übrigens häufig Walroßzahn oder Knochen an die Stelle von Elfenbein trat. Nr. 21: Bruchstück eines Reliefs mit der Himmelfahrt. — Nr. 7: Engel der Verkündigung. Nach Adolf Goldschmidt rheinische Arbeiten des 10. Jahrhunderts.

Während man hier noch die Schönheit der Antike fühlt, zeigen andere Arbeiten des Nordens bereits Versuche zu selbstständiger Charakteristik und einen fast ungestümen Ausdruck seelischen Lebens. Vitrine I Nr. 2: zwei Tafeln mit Christus und Stephanus, rheinisch, 10. Jahrhundert, in einem Bucheinband des 16. Jahrhunderts eingelegt. Unten rechts noch ein antik-mythologischer Zug: die säugende Erdgöttin, eine Gruppe von kühner Bewegung. — Vitrine II Nr. 23: Teufelaustreibung, auf schachbrettförmig durchbrochenem Grund, mit mannigfaltig individualisierten Köpfen. 10. Jahrhundert.

Dann die in engerem Sinne romanische Kunst des 11. und 12. Jahrhunderts:

Vitrine I Nr. 56: Tragealtärchen (*ara gestatoria, portatile*), von weltlichen und geistlichen Würdenträgern auf Reisen benützt, ursprünglich nur eine kleine Steinplatte, um das Abendmahlsgerät darauf zu stellen, später zur Aufbewahrung der Reliquien kastenförmig ausgebildet. Der Holzkasten hier mit Walroßzahnreliefs und mit Grubenschmelzplatten besetzt. Die frei herausgearbeiteten thronenden Heiligengestalten in Ausdruck und Bewegung großartig charakterisiert. Költnische Arbeit des 12. Jahrhunderts, von Otto v. Falke dem Eilbertus, einem Mönch im Kloster St. Pantaleon, zugewiesen. — Vitrine III Nr. 58: ein anderes gleichzeitiges Tragealtärchen mit kleineren Figuren. Nr. 59: ein drittes, mit figurenreichen, das Leben Christi darstellenden Reliefs. Diese beiden Tragealtärchen, sowie ein einfacheres viertes in der Wandnische, haben oben noch die Steinplatten.

Vitrine IV Nr. 54: Reliquienbehälter, sogenanntes Turmreliquiar, in Form eines altchristlichen Zentralbaues mit Kuppel. 12. Jahrhundert. Die auf dem Holzkern aufgesetzten Reliefs mit Resten alter Kolorierung. Die Figuren in säulenhaft geschlossener, an Portalfiguren französischer Kirchen erinnernder Erscheinung. — Ähnliches Turmreliquiar von kleineren Maßen: Vitrine II Nr. 55.

Während bei diesen beiden Arbeiten auch an französischen Ursprung gedacht werden kann, gilt als rheinisch eine Gruppe von Reliefs des 11. und 12. Jahrhunderts, die im Unterschied von der auf kräftige Charakteristik bedachten Kunst des Eilbertus eine weichere Formgebung und ebenmäßig schöne, etwas leere Köpfe zeigen. Vitrine III Nr. 10: Heilige Geburt und Anbetung der Hirten. Nr. 11: Taufe Christi. — Vitrine I Nr. 3: Thronender Christus mit Maria und Johannes, auf Bucheinband des 16. Jahrhunderts, vergl. unten S. 48.

Der Einfluß der byzantinischen Kunst, der sich in diesen Reliefs äußert, war durch die Heirat Ottos II. (973—983) mit der griechischen Prinzessin Theophanu neu belebt und ist später durch die Kreuzzüge begünstigt worden, deren Teilnehmer manche Stücke mitgebracht und in die Kirchen der Heimat gestiftet haben mögen. Solche importierten byzantinischen Arbeiten sind: in Vitrine III der Schmuckkasten mit Darstellungen der Geschichte von Adam und Eva, mit griechischen Beischriften, teilweise vergoldet, angeblich früher in der Kirche St. Maximin zu Trier. Nr. 12 und Nr. 13: Reliefs mit dem Tode der Maria. Besonders die Kopftypen zeigen die für die spätbyzantinische Kunst des 11. und 12. Jahrhunderts charakteristische Bildung. — Vitrine II Nr. 33—36: Seitenwände eines Kastens, mit Darstellungen aus der

antiken und orientalischen Mythologie. Zeit und Ort der Entstehung noch unbestimmt.

Grubenschmelz.

Auf dem bereits erwähnten Tragealtärchen Nr. 56 in Vitrine I tritt in Verbindung mit Walroßzahnschnitzerei und Ornamentfriesen aus gestanztem Kupferblech eine Metalltechnik auf, die während der romanischen Periode in höchster Vollendung ausgebildet wurde. Kupferplatten werden je nach dem Muster durch Ausschneiden an den Stellen vertieft, die farbige werden sollen (email champlevé). Das farbige Glas, zu feinem Pulver vermahlen und mit Wasser angesetzt, wird in diesem breiigen Zustand in die Vertiefungen, die „Gruben“, eingetragen und im Feuer geschmolzen. Die ganze Platte wird dann poliert und an den stehengebliebenen Kupferflächen im Feuer vergoldet. Mit diesen meist undurchsichtigen (opaken) Glasflüssen ist häufig nur der Grund verziert, während die Figuren oder Ornamente durch die stehengebliebenen, feuervergoldeten Kupferflächen gebildet werden. So bei dem Hauptstück der Sammlung, einem der schönsten Werke der romanischen Kleinkunst überhaupt:

Vitrine V: Reliquienbehälter (Turmreliquiar), wiederum in Form eines altchristlichen Zentralbaues, mit schirmartiger Kuppel und Rundbogenstellungen ringsherum. Die schöne, strenge Zeichnung und großartige Auffassung der hier eingravierten Prophetenfiguren, der vornehme Geschmack und die technische Sicherheit in dem emaillierten Rankenwerk, in dem mit Vorliebe Eichblattformen verwendet sind, weisen auf einen Künstler von höchster Reife. Nach den Forschungen O. von Falkes ist es der Mönch Friccius im Pantaleonskloster zu Köln, um 1150—1180. Vitrine II und III: Platten mit schönem Rankenwerk, Fragmente von den Arkaden großer Reliquienschreine. Bei einigen liegen die verschiedenfarbigen Glasflüsse in ein und derselben Grube, ohne trennende Stege. Bogenfriese mit Schrift, von dem Reliquiar des hl. Kunibert in Köln.

Vitrine II. Zu einer anderen, von diesen kölnischen Werken verschiedenen Gruppe von Grubenschmelzarbeiten gehört besonders der Reliquienbehälter mit Pultdach. Auf der senkrechten Wand der Vorderseite Christus am Kreuz mit Maria und Johannes, daneben Heilige, auf der Vorderseite des Pultdaches Geißelung Christi mit mehreren Figuren. Die Köpfe gegossen und besonders aufgesetzt, die nackten Körper durch Treibarbeit leicht modelliert. Grubenschmelz besonders in den Gewändern und auf der ganzen Rückseite; der Grund der figürlichen Darstellungen mit gravierten

Ranken belebt. Die aufgesetzten Köpfe gelten als Kennzeichen französischer Grubenschmelztechnik, die während der romanischen Periode und darüber hinaus namentlich in Limoges geblüht hat. In der Wandnische eine Platte mit Kruzifixus, Maria und Johannes, wo außer den aufgesetzten Köpfen auch die Belebung der Grundfläche durch horizontale Streifen und eingestreute farbige Kreise als Merkmale der Limoger Kunst gelten. Ferner ein Ziborium (Gefäß zur Aufbewahrung des Weihbrotes) mit nicht ursprünglichem Fuß und ein Altarleuchter, beides späte Arbeiten von nachlässiger Technik und unsicherer Zeichnung.

Die gotische Kunst.

Der vorwiegend religiös-kirchliche Charakter der Kunst, sowohl in ihren Aufgaben wie in den ausführenden Kräften, erfährt allmählich, schon seit dem 12. Jahrhundert, im Zusammenhang mit der ganzen Kultur eine merkliche Wandlung. Das natürliche, weltliche Dasein gewinnt an Recht. Im Bürgertum der Städte und im Rittertum treten neue Lebensformen und -ideale auf. Neben den Klosterwerkstätten entsteht ein bürgerliches Handwerk, das sich häufig in Zünften ordnet und seine Leistungen nach Material und Güte der Arbeit überwacht. Die gesteigerte Freude am Diesseits, auch durch scharfe kirchliche Reaktion nicht unterdrückt, bringt in die Kunst einen Zug frischer, selbständiger Naturbeobachtung. Das antikisierende, stark stilisierte Ornament wird mehr und mehr durch natürlichere, gern der heimischen Flora entnommene Pflanzenformen abgelöst. Bei der Menschengestalt beschränkt sich die Plastik nicht mehr auf den Ausdruck inneren Lebens: die äußere Erscheinung als solche, namentlich der Faltenwurf der Gewandung wird ins Auge gefaßt. Bereits in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, also ganz im Beginn der sogenannten gotischen Periode, reifen in der deutschen Plastik Schöpfungen wie die Stifterfiguren im Naumburger Dom. Zwei Abgüsse neben dem Eingang zur Waffenhalle.

Das alles erfolgt im Zusammenhang mit einer tiefgreifenden architektonischen Bewegung. Der gotische Baustil, im nördlichen Frankreich aus dem romanischen entwickelt, verbreitet sich im 13. Jahrhundert auch auf deutschen Boden: die Zuspitzung des Gewölbebogens und feste Steinrippen machen die Gewölbe leichter und selbständiger, die Höhenrichtung wird vorherrschend, die Mauern werden innen und außen durch Pfeiler und Strebewerk entlastet und von Fenstern durchbrochen, in denen sich die Glasmalerei entfalten kann.

Kirche. Raum 13 mit 12.

Glasmalereien.

Frühgotik. In den Fenstern im Chor und hinter dem romanischen Portal: Teile eines größeren Zyklus von frühgotischen Glasmalereien aus der Ritterstiftskirche zu Wimpfen am Neckar, Ende des 13. Jahrhunderts. Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament in Runden, erstere auf geometrisch gemustertem Grund, letztere in Rankenwerk von Weinlaub, Efeu und Kleeblatt.

1. Fenster rechts (von oben): neutestamentlich, Anbetung der Könige, Darstellung im Tempel, Taufe im Jordan, Einzug in Jerusalem. 2. Alttestamentlich: Salomo als Richter, Davids Einzug, Simson, Gideon mit Vlies. 3. Neutestamentlich: Gefangennahme Christi, Verhör vor Herodes, Geißelung, Kreuzigung. 4. Alttestamentlich: Löwe, sein totegeborenes Junges durch Anhauchen zum Leben erweckend (symbolisch für Christi Auferstehung), Noah mit Taube, Moses vor dem feurigen Busch, die eiserne Schlange.

An dem kleineren Fenster hinter dem romanischen Portal rechts noch zwei Bilder der alttestamentlichen Reihe: symbolische Darstellungen der Taufe und Christi als Lamm. Die ursprüngliche Anordnung des Ganzen neuerdings von R. Kautzsch festgestellt. Weitere Glasmalereien aus derselben Kirche in Wimpfen: im großen Fenster des Schiffes ganz oben ein großes Rund mit Lamm und ornamentale Bruchstücke; im romanischen Gang: Kreuzigung Petri, Maria das Christkind führend und Flechtwerkfüllungen in der Apsis.

Die Technik ist ursprünglich eine Art Mosaik, indem verschiedenfarbige Stücke Glas zu einem Bilde zusammentreten: Entwurf der Zeichnung auf einer Holztafel, die verschiedenen Glasstücke den einzelnen Farbflächen entsprechend aufgelegt, die Konturen des Entwurfs auf sie durchgepaust und mit glühend heißem Eisen ausgeschnitten. Mit Schwarzlot, einem mit gebranntem Kupfer versetzten leichtflüssigen Bleiglas, werden die genauen äußeren und inneren Konturen (Augen, Nase, Mund, Gewandfalten usw.) gezogen und aufgebrannt. Verbindung der einzelnen Stücke untereinander durch Bleiruten, die außer ihrem strukturellen Zweck auch die ästhetische Wirkung haben, daß sie für das Auge ein Ineinanderflimmern der verschiedenen Farben verhindern. Die Glasstücke waren in der Masse gefärbt, nur Rot, das dabei zu dunkel wird, wurde frühzeitig durch Überfangen einer farblosen Glasscheibe mit einer dünnen roten Schicht hergestellt.

Anfangs auf kleine Flächen und ornamentale Muster beschränkt, wie das Flechtwerk in der romanischen Apsis, übernimmt die Glasmalerei größere Aufgaben, seitdem die gotische Baukunst die Mauerflächen mehr und mehr mit großen Fenstern durchbricht. Neben und an Stelle der Wandmalerei, von der zwei im romanischen Gang eingesetzte Fragmente aus der Kirche in Hohenstadt bei Wimpfen (Anbetung der Könige und Petrusfigur, in einfacher rotbrauner Konturenzeichnung) ein spätes, dem 15. Jahrhundert angehöriges Beispiel bieten, soll nunmehr die Glasmalerei dem des Lesens unkundigen Volk die Geschichten der Bibel und der Legende vorführen.

Spätgotik. In den Fenstern des Schiffs und des anstoßenden höherliegenden Nebenraums 12: Glasmalereien aus der St. Peterkirche zu Partenheim in Rheinhessen, mittelhheinische, gegen Mitte des 15. Jahrhunderts entstandene Arbeiten. Im Schiff (von oben): die Heiligen Urbanus, Barbara, Anbetung der Könige, heiliger Martin, Johannes der Täufer, Georg, sowie kniende Stifter und Wappen mittelhheinischer Geschlechter: oben der Götzen von Ingelheim, unten links derer von Saulheim. Im Nebenraum: Darstellungen aus einem Marienleben: unten in der Mitte Verlobung, darüber Verkündigung, Anbetung der Weisen, Himmelfahrt, Krönung Mariä, mit Stiftern, links das Wappen der Herren von Partenheim.

Im Unterschied von den frühgotischen Glasmalereien von Wimpfen ist die Farbenskala reicher, das Ornamentale, auf dünnes Rankenwerk im Hintergrund beschränkt, tritt zurück gegenüber der figürlichen Darstellung, die durch architektonische Einfassung und Modellierung der Köpfe mit Schwarzlot bereits einen gewissen räumlichen und plastischen Charakter erhält. Die Wimpfener Fenster, wo mit dem Schwarzlot wenig Schattierung, sondern fast nur Konturen angegeben sind, wirken dagegen noch flächenhaft und teppichartig.

Steinplastik.

Kapitälé auf dem Gestell im romanischen Gang und außen bei der Freitreppe, mit dem für die Naturfreude der Epoche bezeichnenden Blattwerk. Steinfiguren. In der offenen Wandnische des romanischen Ganges jugendlicher Diakon mit Abendmahlskelch, aus Lorsch, 13. Jahrhundert, mit höchst plastischer Durchbildung des Gewandes: man vergleiche den frühen romanischen Wasserbeckenträger in der Nische der Apsis. Grabsteine. Im Kirchenraum hinter dem romanischen Portal eingemauert rechts: Grabstein des Truchsessen Johann von Alzey, † 1343.

Wappen von Alzey mit der Fiedel. Links: Grabstein der Odilia, Frau des Ritters Ulmann von Montfort, † 1365, in der Tracht der Zeit. Im Schiff, rechts von dem großen Fenster: Grabstein der Äbtissin Alheidis von Heppenheim, † 1433. Sämtlich aus dem Zisterzienserkloster Weidas bei Alzey in Rheinhessen.

Holzplastik.

Mitten im Chor: Große thronende Maria mit Christkind. Das Kind hält in seiner Rechten einen Vogel und greift mit der Linken nach einer Frucht, die Maria hält. In Lindenholz geschnitzte, süddeutsche Arbeit der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Die Gewandung nach unten in reichem, malerische Gegensätze von Licht und Schatten darbietenden, die Körperformen verdeckenden Faltenwurf. Zarteste Empfindung, in einer von konventionellen Elementen und frischem Naturgefühl gemischten Formgebung.

Im Chor rechts, am zweiten Pfeiler von vorne: jugendliche Gewandfigur in Lindenholz, aus einer Anbetung der Könige, mittelhheinische Arbeit des 14. Jahrhunderts, mit der in der gotischen Plastik beliebten starken Ausbiegung der Gestalt. An den übrigen Pfeilern des Chors andere Holzfiguren der gotischen Epoche: zwei jugendliche Heilige und heiliger Rochus, Ende 15. Jahrhunderts. Ganz vorne links und rechts zwei Apostel in halb verdorbener Bemalung, die Figur rechts mit prächtigem Kopf und großzügiger Gewandung, mittelhheinisch, 16. Jahrhundert.

Links vom romanischen Portal: Jugendlicher Heiliger (Laurentius?), Lindenholz mit Resten des Kreidegrundes für die verschwundene Bemalung und Vergoldung. Ausdrucksvolle fränkische Arbeit aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts. Daneben: großes Altarwerk aus der Kirche von Wolfskehlen bei Darmstadt. Im Inneren Maria mit dem Kinde, ein heiliger Bischof und eine Heilige mit Stierhaupt, holzgeschnittene Figuren in reicher, zum Teil restaurierter Bemalung. Auf den Flügeln Malereien: innen links heilige Geburt, rechts Krönung Mariä, außen Verkündigung mit den Stiftern, Philipp von Wolfskehlen und seiner Ehefrau Barbara, geb. Waldeck von Yben, mit ihren Wappenschildern. Innen Wappen von Flörsheim. An der Predella Brustbilder von Christus und den zwölf Aposteln. Von einem mittelhheinischen, durch Schongauer und niederländische Maler beeinflussten Meister um 1508. Unten Gobelin mit Kreuzigung, 15. Jahrhundert.

Links vom Altar: Weibliche Figur (Salome?) aus Lindenholz, der Teller mit Früchten in ihrer Linken ist ergänzt. Fränkische, an den Nürnberger Bildhauer Veit Stofß erinnernde Arbeit,

um 1510, in der freien, realistischen Auffassung für den Übergang zur Renaissance charakteristisch. An den oberen Wandflächen hier und über dem Bogen zum romanischen Gang: zwei große Kruzifixe in alter Bemalung, mittelrheinisch, 15.—16. Jahrhundert.

In dem höher liegenden Nebenraum 12, links und rechts von dem Bogen: zwei Reliefs mit den Heiligen Katharina und Barbara, die Innenseiten von Altarflügeln, beachtenswert wegen der leidlich erhaltenen Bemalung und der Kostüme; mittelrheinisch, erste Hälfte des 16. Jahrhunderts. Mitten im Raum: Reiterfigur des heiligen St. Georg, Lindenholz, mit kleinen Ergänzungen, mittelrheinisch, Ende des 15. Jahrhunderts. An der Wand zum Waffensaal über einer eisenbeschlagenen gotischen Truhe: Holzrelief mit dem Tod der Maria, in der alten Bemalung, unterfränkisch, Anfang des 16. Jahrhunderts. An der Wand daneben über dem Chorgestühl: dreiteiliges Altarbild aus Nieder-Erlenbach bei Frankfurt. In der Mitte: Maria mit dem Kinde, Heilige Michael und Hieronymus. Auf den Flügeln innen: Apostel, außen: Verkündigung und heiliger Michael, Seelen wägend. Datiert 1497. Die Malereien unter Anlehnung an Kupferstiche Martin Schongauers und des sogenannten Hausbuchmeisters. (Vergl. unten S. 94.) Durch die kleine Tür nebenan zum

Friedberger Saal. Raum 16.

Möbel.

Zwischen den Fenstern: Großer Schrank aus der evangelischen Kirche zu Ober-Ingelheim, 14.—15. Jahrhundert. Kiefern- und Buchenholz mit reichem Schmiedeeisenbelag. Gezweigartig ausgebreitete Bänder, an den Enden blattförmig stilisiert, in Vierpaßform durchbrochen und mit rotem Stoff unterlegt. Türen ungleichmäßig verteilt, zum Teil zum Aufklappen.

An der links anstoßenden Wand: großer Sakristeischrank aus der Stadtkirche zu Friedberg, Anfang 16. Jahrhunderts. Kiefern- und Lindenholz, am Fuß und an den Schiebläden mit reicher Flachschnitzerei: Rankenornament, durch Vertiefung des Grundes gewonnen, der rau gelassen wurde, mit gut erhaltener leichter Färbung. Außen senkrechte Zierstreifen in eingeleger Arbeit, mit Wechsel von hellem und dunklem Holz, Türbänder in bemaltem Schmiedeeisen, mit eichelförmigen Endungen. Eine ursprünglich oben ringsherum laufende freigeschnitzte Bekrönung ist größtenteils abgebrochen. Unten zweimal sechs Schiebläden (für geistliche Gewänder, Altardecken usw.), oben zwei Fächer

für Kultusgeräte, die Innenwände hier mit Rankenwerk auf weißem Grund bemalt.

Tische. Einfacher gotischer Tisch, süddeutsch, 16. Jahrh. Drei kleinere Tische aus Oberhessen, 16. Jahrh. Ursprünglich mit doppelter Platte zum Aufklappen und zwei Flügeln als Stützen. Buchenholz, flachgeschnitzt mit zum Teil noch romanisierenden Ranken und schön verschlungenen Schriftbändern. Die Platte Ahorn- und Birnbaumholz. Der den kleinen Altarschrein tragende Tisch Geschenk des Baurats Dieffenbach in Grünberg. Andere gotische Möbel in dem darüberliegenden Obergeschoßraum, dem „Eppanzimmer“.

Holzplastik.

Auf letztgenanntem Tisch: bemalter Altarschrein aus Friedberg, um 1425. In der Mitte thronende Maria mit Kind, das in seiner Linken ein Vöglein hält, in der alten, nur wenig restaurierten Bemalung. Auf der Rückwand und der Innenseite der zerteiligen Türflügel schöne Gravierung des Goldgrundes mit Rankenwerk und phantastischen Figuren. Die Malereien, von etwas handwerksmäßiger Ausführung, erzählen in gemütlichem Volkston die heiligen Geschichten.

In Vitrine II: Christus am Kreuz mit Maria und Johannes von Tilman Riemenschneider, um 1468–1531. Aus Lindenholz geschnittenes hervorragendes Werk des aus der Harzgegend stammenden, in Würzburg eingewanderten und im Maingebiet vielbeschäftigten Holzschnitzers und Steinbildhauers. Reifes Naturverständnis, namentlich in dem nackten Christuskörper, verbunden mit stärkstem seelischen Ausdruck; Haltung der Seitenfiguren noch gotisch ausgebogen, in der Gewandung statt der spitzwinkligen gotischen Falten stumpfe knittrige Brechung. Reliefmäßig flächige, dem Material entsprechende Behandlung. Sicherste Charakteristik des Stofflichen, z. B. in den fleischigen und den mehr knöchigen Teilen der Hände. Auf der Rückseite: Statuette Johannes des Täufers, aus derselben Werkstatt, Lindenholz. Rechter Arm ist alte Ergänzung. — Freistehend, links von der nördlichen Tür: Figur des Auferstandenen, gleichfalls von Riemenschneider, Lindenholz. Der erhobene rechte Unterarm ergänzt. Kraftvoll ernste Auffassung und großzügige Anlage der Gewandung. — In Vitrine III: Gruppe aus einer Kreuzigung, aus Dieburg, Anfang des 16. Jahrhunderts. Ausdrucksvolle, dem Veit Stofß nahestehende Arbeit. Leihgabe des Privatgelehrten Max. Schuchardt, Darmstadt, aus der Sammlung seines Vaters. Links von der Tür in der Mitte: Relief mit der „heiligen Sippe“, der Ver-

wandschaft Marias; unterfränkisch, aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts. Alte Bemalung. Vom Christkind, das auf Marias Schoß stand, ist nur ein Fuß und die Hand erhalten, mit der es sich an der Großmutter, der heiligen Anna, festhielt. Seitlich: Figuren von Maria und Johannes, aus einer Kreuzigungsgruppe. Lindenholz, mit schwachen Spuren alter Bemalung. Mittelrheinisch, Ende des 15. Jahrhunderts.

Glasmalereien: Christus am Kreuz, mit Maria und Johannes; Konturenzeichnung und leichte Modellierung mit Schwarzlot auf blauem, geometrisch gemustertem Grund, 15. Jahrhundert, aus Partenheim. Maria und der heilige Georg, seitlich Fragmente von knienden Stiftern auf blauem Grund. Unter dem Einfluß von Hans Baldung, um 1520.

Stoffe. Oben an den Wänden: Gobelinfriese mit Wappen in Rankenwerk aus der Burg in Friedberg, 14.—15. Jahrhundert. In Rahmen aufgehängt: Paramente, d. h. gestickte oder gewirkte Stoffe zu kirchlichem Gebrauch für Priestergewänder, Altardecken u. a., das meiste aus Köln (Sammlung von Hüpsch), 15.—16. Jahrhundert. In dem großen Rahmen an der Langwand und sonst: gewebte „Kölner Borten“ mit Bäumen, Kränzen, Blumen in kräftiger, schöner Stilisierung. In einigen späteren, schon der Renaissance angehörigen Arbeiten artet die Technik durch Verwendung aufgemalter Farben ins Künstliche aus.

An der Schmalwand des Oberingelheimer Schrankes: großes Kreuz mit Passionsszenen. Plattstich. Friedberg, Ende 15. Jahrhundert.

Elfenbein. Silber.

In Vitrine I: Diptychon Nr. 41. Maria mit dem Kinde und zwei Engel unter gotischem Bogen, an formaler Durchbildung und graziöser, festlicher Auffassung ein Beispiel bester französischer Kunst des 14. Jahrhunderts. Das maßgebende Vorbild der großen Steinskulptur in der Ausbiegung der Gestalten und in der stark bewegten, spitzwinklig gebrochenen, tief herausgearbeiteten Gewandung bemerkbar. Nr. 37 Fragment: zwei Frauen am Grabe Christi, mit flüssigem Linienspiel in den Mantelsäumen. — Auf der anderen Pultseite Nr. 44 Diptychon. Die Erzählung der heiligen Geschichten, in der älteren Kunst knapp und gehalten, hier breiter angelegt und bewegter empfunden. Die Ausführung virtuos, aber von der Flüchtigkeit einer Massenproduktion, wie sie namentlich in Frankreich auch für den Export betrieben wurde. Oben zwei Statuetten: sitzende Madonna, das Kind stillend, von naiver Empfindung.

Drei Meßkelche aus vergoldetem Silber. Der mittlere aus Homberg an der Ohm in Oberhessen, zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts. Der kurze gedrungene Aufbau aus Fuß, Knauf (nodus) und Kuppe (cuppa) sowie die fast halbkugelförmige Bildung der Kuppe weisen noch auf die romanische Kunstperiode, deren Formen auch das Blattornament am Fuße zeigt. Die Herstellung hauptsächlich in Treibearbeit. Dünne Silberplatten, auf fester Unterlage durch Hämmern zur Hohlform herausgearbeitet, ergaben hier Kuppe und Fuß. Um das Relief des Fußes herzustellen, wurde in die Höhlung Pech eingeschmolzen und dann auf diesem Polster das Metall durch Hämmern bearbeitet. Auch der runde Knauf (nodus) ist getrieben, aber die kleinen eckigen Teile, die ihn mit Fuß und Kuppe verbinden und eine gewisse Festigkeit verlangen, sind gegossen. — Die beiden andern Meßkelche aus Wimpfen am Neckar, Anfang 15. Jahrhunderts. Die gleiche Gliederung, aber der vertikalen Tendenz der Gotik entsprechend von viel schlankeren Verhältnissen. An dem im Sechspfaß gebildeten Fuß: Gravierung mit scharfem Stahlstichel.

In Vitrine III Nr. 20 Monile (große Agraffe, die das Priestergewand auf der Brust zusammenfaßt), aus vergoldetem Kupfer getrieben, die Figuren gegossen. Die heilige Agathe, eine Zange mit Zahn haltend, zwischen Engeln. Aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Sodann Elfenbeinrelief (Fragment eines liturgischen Gefäßes?) mit heiliger Geburt, 14. Jahrh. Kleines Perlmutter-Relief mit Kreuzigung, 15. Jahrh. Zwei Monstranzen (Schaugefäße, Ostensorien) aus vergoldetem Kupfer, in der Mitte Zylinder aus „Marienglas“ mit der Reliquie. Aus der Stadtkirche zu Friedberg, Ende des 15. Jahrhunderts. Schützenzeichen, in Form eines silbernen Wappenschildes, getrieben, mit gegossener, vergoldeter Figur des heiligen Sebastian an einem Baumstamm; dabei das zugehörige Lederfutteral mit eingeschnittenen Ornamenten. Aus Homberg a. d. Ohm in Oberhessen. 16. Jahrh.

In Vitrine IV Nr. 53 Spiegelkapsel von Elfenbein, mit einem für die Zeit des Minnedienstes charakteristischen Motiv, 14. Jahrh. Sodann: Elfenbeinrelief (Seitenwand eines Kästchens mit Öffnung für das Schloß) mit humorvoller Darstellung der Fahrt zum Jungbrunnen. Fingerring, aus Silber gegossen und nachzisiert, vergoldet, mit Blattornament und zwei heraldischen Löwen. Vortreffliche frühgotische Arbeit. Gefunden in Seeheim bei Darmstadt.

Andere beachtenswerte Arbeiten der gotischen Metallkunst an verschiedenen Bucheinbänden im romanischen Gang: die Ein-

fassung des Konsulardiptychons Vitrine I Nr. 1, aus ursprünglich vergoldetem Kupfer mit ornamentaler und figürlicher Gravierung. Die Vierpässe in den Ecken gegossen und aufgenietet. Die gravierten Zweige oben und unten für die frische Naturfreude der Gotik bezeichnend und in ihrer zwanglosen Anbringung an japanische Kunst erinnernd. Der silberne Buchdeckel Nr. 4 von besonders schöner und sicherer Linienführung in den eingravierten Figuren und Ornamenten. Die Entstehung der Kupferstichkunst aus solchen Werken des Goldschmiedehandwerks wird hier deutlich. Der Buchdeckel Nr. 3 nebenan, in Form einer Renaissance-Fassade, mit feinem Maureskenornament überzogen, gehört bereits ins Ende des 16. Jahrhunderts. Auf dem alten Lesepult aus der Stadtkirche in Groß-Umstadt i. O., im Kirchenraum, Bucheinband Nr. 6: Silber vergoldet, getrieben, nur die Evangelistensymbole in den Ecken gegossen und besonders aufgesetzt. Anfang des 16. Jahrhunderts, Mischung von naturalistischer Spätgotik (Astwerk an den Schließen) mit Renaissance (oberer Fries mit figürlichem Motiv).

Die Renaissance.

Mit der größeren Unbefangenheit des ganzen geistigen Lebens, mit der Würdigung und dem wachsenden Verständnis der natürlichen Welt erweitert und vertieft sich im 15. Jahrhundert auf künstlerischem Gebiet der Wirklichkeitssinn. Eine hochentwickelte höfische und städtische Kultur stellt der Kunst und dem Handwerk mannigfaltige, zu einem großen Teil rein weltliche Aufgaben. Im Vergleich zu dem gebundenen Wesen des Mittelalters regt sich die Persönlichkeit freier, im Leben wie im Kunstwerk.

In allem Technischen, namentlich auf dem Gebiet der Goldschmiedekunst, zu den höchsten Leistungen vorgeschritten, war das deutsche Handwerk doch in formaler Hinsicht empfänglich für Anregungen, die besonders der lebhafte Handelsverkehr mit Italien brachte. Hier war das klassische Altertum, das der Humanismus wieder entdeckt und als Ideal freien, schönen Menschentums der mittelalterlichen Welt gegenübergestellt hatte, auch künstlerisch insofern vorbildlich geworden, als man die antiken Architektur- und Zierformen gerne für die Aufgaben der Gegenwart übernahm, während Malerei und Plastik bei freudigem Studium der Antike doch im wesentlichen weiter ihren eigenen, durch die frische Naturbeobachtung des 15. Jahrhunderts bestimmten Weg gingen. Wenn also schon für Italien die „Renaissance“ nur in sehr eingeschränktem Sinne als eine Wiedergeburt der Antike verstanden werden darf, so gilt dies noch mehr für Deutschland,

wo die Aufnahme italienischer Zierformen seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts immer mehr zunimmt, bis in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ganze Räume und Möbel in einem aus den fremden Vorbildern abgeleiteten Architekturstil durchgebildet wurden.

Die durch Italien vermittelte Antike hat das Schönheitsgefühl nach der Seite des Gesetzmäßigen, Organischen hin geklärt. Als seit der Mitte des 16. Jahrhunderts die „große“ Kunst sich in flacher Wiederholung der in Italien gereiften Formenschönheit verlor, bewahrte das Handwerk mehr die nationale Eigenart, mit kräftiger Phantasie die heimische Formensprache weiter entwickelnd, Fremdes im Sinn des eigenen Wesens verarbeitend. Die Goldschmiedekunst und anderes Handwerk der Renaissance findet man im großen Renaissancesaal, siehe S. 82.

Italienisches Zimmer. Raum 17.

Gemalte Deckentäfelung aus Palazzo Pandolfini in Florenz, um 1500, mit starker perspektivischer Wirkung. Gemalte Füllungen in den Fensternischen, gleichzeitig, unter dem Vorbildlichen Einfluß der antiken Dekoration. — Steintür aus Verona (Material: marmo di Brescia), 15. Jahrh., mit Reliefdekoration: aus Vasen aufsteigende Blattstauden. Holzportal, blau und weiß bemalt und vergoldet, Mittelitalien, erste Hälfte des 16. Jahrhunderts. Das unten an den Halbsäulen geschnittene Ornament ein typisches Beispiel der in der Renaissance ausgebildeten „Groteske“ (Verbindung phantastischer figürlicher Motive mit Rankenwerk). Türeinfassung aus Nußbaumholz, teilweise vergoldet, Mittelitalien um 1580. In dem durchbrochenen Giebel und in den Voluten der Konsolen kündigt sich schon das bewegtere und weiche Formgefühl des Barockstiles an.

Möbel. Brauttruhe, geschnitzt und vergoldet, Toskana um 1400. Das Rankenwerk, in dem die Wappenschilder des Brautpaares hängen, zeigt das frische Naturgefühl der Frührenaissance. An den Schmalseiten sind die Wappen gemalt. Schemel aus Nußbaumholz, Mittelitalien, erste Hälfte des 16. Jahrhunderts; an der Rücklehne zwei mit feinem Naturgefühl modellierte Rosetten. Sekretär aus Nußbaumholz, durch Pilaster und Karyatiden gegliedert, Florenz, zweite Hälfte des 16. Jahrh.

Plastik. Maria mit Kind, bemaltes Stuckrelief des Antonio Rossellino (Florenz 1427—1478), bezeichnend für die einfach menschliche Auffassung des Madonnenbildes in der italienischen Renaissance und für den Reliefstil, der die Hauptflächen möglichst in einer Höhe hält. Das nicht kostspielige Material (Mischung

von Gips mit Kiesel- oder Marmorstaub), das entweder freihändig modelliert oder aus einer Form gedrückt und dann bemalt werden konnte, trug wesentlich dazu bei, die Kunst der großen Meister in weite Kreise zu tragen. Christus von Andrea della Robbia (Florenz 1435–1525), gebrannter Ton mit milchweißer Zinnglasur (vergl. S. 88). Vermutlich das Mittelstück eines halbkreisförmigen Reliefs (Lunette) mit blauem Grund von einem Portal oder Altar. — Ein vollständig erhaltenes Lünettenrelief in dem blau-weißen Holzportal: die heilige Lucia, von Engeln verehrt, von Giovanni della Robbia (Florenz 1469–1529), Andreas begabtestem und sehr produktivem Sohn. Flüchtig modelliert im Vergleich mit dem Christus des Andrea, aber von liebenswürdiger Anmut.

Auf Leseputz (aus einer Kirche Oberitaliens, 16. Jahrh., zweite Hälfte) und Tisch: Medaillen und Plaketten. Technik teils Metallguß, bisweilen künstlich patiniert oder vergoldet, häufig nachiseliert, teils Prägung. Nr. 61: Medaille mit Bildnis des P. A. de Clapis, wobei das künstlerische Vorbild der antiken Münze für dieses Kunstgebiet deutlich wird. Nr. 38 Leone Leoni, Kopf des Michel Angelo, vom Jahre 1563, in Blei. Nr. 6 Antonio Abbondio (um 1570, Wien, Prag), Frau mit Spiegel haltendem Amor, in Blei. Mitten auf dem Tisch: Schmuckkasten mit Knochenbelag, Ecken und Deckel zum Teil ergänzt. Darstellung: Liebespaare. Flüchtige Arbeit aus der Werkstatt der Embriachi, Oberitalien, Anfang des 15. Jahrhunderts.

Unter den Gemälden besonders zu beachten: Bildnis des jugendlichen Malers Domenichino, Rom 1603. Die Silhouette der Gestalt wirksam hervorgehoben durch die ruhigen Vertikalen des Portales, durch das man in der Ferne ein Stück Campagna sieht. Durch das Steinportal zum

Nürnberger Zimmer. Raum 18.

Wandgetäfel aus einem Haus des Patriziergeschlechts Imhof, um 1600 entstanden, gegliedert durch feingeschwungene jonisierende Pilaster aus Eichenholz, mit Friesen aus dem schön maserigen, ungarischen Eschenholz. Die einfache Balkendecke nach dem in Nürnberg verbliebenen Original neu gemacht. Die Türen alt, aber aus etwas späterer Zeit, deren barockem Empfinden das einfache Rechteck nicht mehr zusagte. Sie sind etwa gleichzeitig mit dem grünen Kachelofen, der aus einem süddeutschen Schlosse stammt (um 1680). Am Fenster zwei Wappenscheiben aus einer Zunftstube in Straßburg i. E. (Haus zum Freiburger). Das eine mit prächtig gezeichneten Löwen als Wappenhaltern, vom Jahre 1571, das andere, von 1582, künstlerisch geringer, aber durch

die Darstellung eines Zunftmahles von kulturgeschichtlichem Interesse. Die Technik nur zum Teil noch in dem älteren, oben S. 41 angegebenen Verfahren. Zu der Schwarzlotzeichnung tritt hier schon eigentliche Malerei in Gelb, Blau und Grün hinzu, die in der Folgezeit immer mehr um sich greift und endlich den Verfall der Kunst herbeiführt. — Durch Raum 19 zum

Chiavenna-Zimmer. Raum 20.

Wand und Deckengetäfel aus Chiavenna, dem alten Cleven (Hauptort des südlichen, jetzt zu Italien gehörigen Graubünden), aus einem um 1580 erbauten, ursprünglich der alten Familie Pestalozzi angehörigen Haus. Der überquellende Formenreichtum der Hochrenaissance in einer für dieses Grenzgebiet, am Fuß des Splügenpasses, bezeichnenden Mischung deutschen und italienischen Geschmacks. Verwendung der verschiedensten Holzarten (hauptsächlich ungarisches Eschen-, Nußbaum-, Ahorn- und Olivenholz) und reichster Schmuck von Intarsia und Schnitzerei. Hauptgliederung der Wandflächen durch kräftige, hermenförmige Pilaster, die oben von großen, in Nußbaum geschnitzten Masken bekrönt sind. Dazwischen Arkaden mit feinen Karyatiden, deren mannigfaltige phantastische Bildung als ein bewegliches Element dem strengen Zwang der Architektur entgegenwirkt. Oben zwischen den Masken: Intarsien mit Ansichten römischer Ruinen, einem sprechenden Zeugnis des auf die Antike gerichteten Geistes dieser Zeit, Blumenvasen u. a. Über der Sitztruhe in der Wandnische beim Ofen und sonst: lateinische Sprüche mit den Lebensregeln des Hausherrn. Kraftvoll profilierte Decke, von glücklicher Gliederung, die den schiefen Grundriß des Raumes als etwas Gesetzmäßiges empfinden läßt. Die geschnitzten kleinen Löwenköpfchen in der reich profilierten Mittelkassette zeigen denselben erfindungsreichen Wechsel in der Gestaltung eines Motives wie die Karyatiden an den Wänden.

Die Intarsiatechnik, in der die Architekturbilder und die Blumenvasen hergestellt sind, kann man in ihren einfachsten Formen, dem sogenannten „Certsamosaik“, an einer Truhe der italienischen Frührenaissance in der Gemäldegalerie beobachten (Oberlichtsaal 63, vom Eintretenden links). Ähnlich wie bei der Glasmalerei der mittelalterlichen Kunst oder dem Steinmosaik setzt sich ein Intarsiabild aus verschiedenfarbigen, aufgeleimten Holzplättchen zusammen, die, im Unterschied von der späteren Technik, nicht ausgesägt, sondern mit dem Messer ausgeschnitten waren. Das Holz hat in der besten Zeit seine mannigfaltigen natürlichen Töne, doch wurde die grüne Färbung schon frühzeitig auch künstlich

erzeugt, die bräunliche oder schwärzliche Schattierung durch Auflegen von heißem Sand hergestellt. Man nahm schon bei dem Entwurf darauf Bedacht, daß die Konturen der Zeichnung möglichst mit den Fugen der einzelnen Holzplättchen zusammenfallen und nicht erst durch eingebrannte Linien gegeben zu werden brauchen.

Das Intarsiabild über der einen Tür, vielleicht den Landsitz des Hausherrn darstellend, ist umrahmt mit einem von der Renaissance selbständig entwickelten und häufig verwendeten Ornament, dem Rollwerk oder der Kartusche (italienisch: cartoccio), einer aus elastischem Material gedachten, ausgezackten, aufgerollten und durchbrochenen Fläche, die gerne mit Blumen, Fruchtbündeln und Figuren durchsetzt wird. Die Sitzbänke in den Fensternischen sind ergänzt. Der grünglasierte Turmofen stammt ebenfalls aus Graubünden, die Wappenscheiben aus Zunftstuben in Straßburg i. E., aber in der Art der Schweizer Scheiben (Jahreszahlen von 1588 bis 1611).

Auf demselben Weg zurück und aus dem Friedberger Saal ins anstoßende

Treppenhaus. Raum 15.

Hier in die Wand eingesetzt: Bruchstücke eines Kamins mit Darstellung der Geschichte Susannas und eines Steinaltars mit Tod der Maria unten, Krönung Mariä mit Stiftern oben, und feinem Frührenaissance-Ornament an den Seitenflächen der Pilaster (Köln 16. Jahrh.). Ganz oben Reliefs von den Arkaden des Fürstlich Isenburgischen Schlosses in Offenbach am Main, aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. — Über der Tür zum Waffensaal drei Tafeln in einem Rahmen (Nr. 182): heiliger Martin, Darstellung im Tempel, heilige Barbara; niederrheinisch, um 1500. Auf den Treppenhofen Steinfiguren: Bauer und Jungfrau, die kölnischen Wappenhalter, 16. Jahrhundert. — Die Treppe hinauf zum

Obergeschoß des Westflügels.



Hier mußte die zeitliche Reihenfolge durch Einfügung eines älteren Raumes unterbrochen werden:

Eppanzimmer. Raum 21.

Deckengetäfel aus Zirbelkiefernholz, aus einem Hause in Eppan (Südtirol, bei Bozen), um 1480. An dem mächtigen Mittel-

balken und an den seitlich herumlaufenden Balken, auf denen die Decke ruht, das stilisierte Ranken- und Bandwerk der „Tiroler Gotik“, in Flachschnitzerei, die besonders in den breiten Ansätzen des Mittelbalkens reichste Linienschönheit zeigt. Ursprünglich war das Ornament durch Bemalung gehoben, wie sie am Friedberger Sakristeischrank noch erhalten ist (oben S. 44). Die vielen kleinen Querbalken, auf denen die Dielen liegen, in kräftiger Profilierung, durch die der Eindruck einer straffen Spannung hervor- gebracht wird.

Möbel, im gleichen, auch in Süd- und Mitteldeutschland verbreiteten Stil (vergl. oben S. 45): zwei Tiroler Truhen, 16. Jahrh. Nachlassen der ornamentalen Erfindung und Neigung zu krausen, unruhigen Formen. Großer Aufsatzschrank aus Ulm, erste Hälfte des 16. Jahrhunderts, aus Kiefernholz. Faltstühle, zusammenlegbar, aus Tirol und der Schweiz, 16. Jahrh. Spätgotisches Kissen mit Applikationsstickerei (Aufnäharbeit), die bunten Farben durch den schwarzen Grund kräftig zusammengehalten. Tischdecke in gleicher Technik. Beides aus Fritzlar, 15. Jahrhundert.

Ofen mit grün glasierten Kacheln von der ältesten, zur Vergrößerung der Heizflächen topfartig tiefen Form. In der Mittelskachel der Vorderseite des turmartigen Aufsatzes: Kreuzigung mit Maria und Johannes. Tirol, 16. Jahrhundert.

Glasmalereien: am zweiten Fenster rechts zwei weitere Zunftscheiben aus Straßburg i. E. (oben S. 50). Gegenüber: schöne Wappenscheibe des Deutschordensherrn Georg von Horde zu Briffstadt, 1581; Maria als Himmelskönigin auf Mondsichel, süddeutsche Arbeit um 1500. Am nächsten Fenster dieser Wand: Maria mit Kind und Katharina, aus der jetzt evangelischen Kirche zu Nidda in Oberhessen, 16. Jahrh. Gegenüber Rund mit heiliger Geburt, nach Kupferstich des Israel von Meckenen, Anfang des 15. Jahrhunderts. Beide Scheiben in „Grisaillemanier“, mit lila-bräunlichem Schwarzlot und Kunstgelb, einem aus Chlorsilber gewonnenen leichtflüssigen Bleiglas, auf farbloser Glasplatte unter völliger Aufgabe des Mosaiks gemalt, vergl. oben S. 41.

Holzplastik. Polychromes Relief mit der heiligen Sippe, von dem Bildschnitzer Huber aus Passau, in einer für den zunehmenden Realismus bezeichnenden genremäßigen Ausbildung, aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts. Stehende Maria mit Kind, aus einem Kloster an der Bergstraße, Anfang des 16. Jahrhunderts. Büste eines jugendlichen Heiligen, porträtartig aufgefaßt, mit besser erhaltener Bemalung, schwäbische Arbeit, Anfang des 16. Jahrhunderts (Bruchstück, Sockel ergänzt).

Gemälde. Legende des heiligen Bruno, aus einer größeren Folge von Gemälden, ursprünglich in der Kartause zu Köln, von einem Nachfolger des kölnischen „Meisters des Marienlebens“, Ende des 15. Jahrhunderts. Nr. 186: Bruno beschließt mit seinen Jüngern der Welt zu entsagen. Die Auffassung des Zimmers (Möbel u. a.), in dem der Vorgang spielt, als Probe niederdeutscher Spätgotik interessant. Nr. 187: Bruno fragt einen Eremiten nach dem Wege des Heils. Unten Bildnisse Kaiser Maximilians, des Stifters, und seines Sohnes, des jungen Philipp von Burgund, mit dem kaiserlichen Wappen und dem vereinigten Wappen von Burgund und Österreich.

Kleinplastik und Möbel der deutschen Renaissance. Raum 22.

Türrahmen am Eingang, aus einem Hause in Niederkleen, Oberhessen, Anfang des 17. Jahrh. Tisch aus Oberhessen, mit Flügeln zum Stützen der aufgeklappten Doppelplatte und mit reicher Schnitzerei: heiliger Georg, Karyatiden, Blumenvasen. Datiert 1623; Linden- und Eichenholz. Auf dem Tisch in Vitrine: Holzbüschchen eines Kindes, zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts, lebendiges, groß aufgefaßtes Bildnis. Meerweibchen in Bronze; die durchlochte rechte Hand trug vielleicht eine Muschel (Salzfäß?), erste Hälfte des 16. Jahrhunderts. In der Modellierung des Körpers das volle Schönheitsgefühl der Renaissance, wie es unter dem Einfluß der an der Antike gereiften Italiener in Deutschland zuerst in Peter Vischers Werkstatt zu Nürnberg auftritt. Elfenbeinarbeiten: tanzende Kinder, 17. Jahrhundert. Die Kunst des Rubens hat in Formen und Motiven auf die Elfenbeinschnitzer vorbildlich eingewirkt. Herkules als Träger der Himmelskugel, oben Diana, zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts. Die durchbrochene Kugel enthält innen eine nicht hineingesetzte, sondern aus einem Stück mit ihr gearbeitete, durch Fäden zu bewegende Kapsel mit Miniaturbildchen. Eines der technisch bewundernswerten Erzeugnisse der besonders in Nürnberg im 17. Jahrhundert blühenden Elfenbeindrechslerei. — Kleine Kostümfiguren in Buchsbaumholz, Anfang des 17. Jahrh. — Medaillen.

Schränkhälfte mit Intarsia aus Bensheim, Anfang des 17. Jahrhunderts. Andere Möbel: Stollensschrank aus Eichenholz, niederdeutsch, zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts. Darüber an der Wand: die Geschichte der Judith, mit Kriegslager des 16. Jahrhunderts, von Wolfgang Krodell, einem Nachfolger Lukas Cranachs. — Tisch mit Wappen des Daniel Brendel von Homburg, Erzbischofs von Mainz (1555—1582), mit reicher Rollwerkumrahmung in Intarsia.

Laaxer Zimmer. Raum 23.

Wand- und Deckengetäfel der Spätrenaissance mit eingebauter Kredenz und Waschschrankchen, aus einem Haus der Familie von Muntalta in Laax am Oberrhein (nördliches Graubünden); über der einen Tür die Jahreszahl 1625. Kiefern-, ungarisches Eschen- und Nußbaumholz. Wände von größter Einfachheit, in den Fensternischen und an der schön gegliederten und profilierten Kassettendecke sparsame, wirkungsvolle Verwendung von Einlegearbeit. In den eingelegten Ornamenten an den Portalpilastern die spätere, mehr mechanische Intarsiatechnik zu beobachten: die beiden verschiedenfarbigen Holztafeln, aus denen Grund und Muster genommen werden soll, werden aufeinander gelegt, das Muster aufgepaust und ausgesägt. So erhält man dasselbe Muster einmal schwarz auf hellem und zweitens (an der Tür gegenüber) hell auf schwarzem Grund. Sitzbänke in den Fensternischen nach deutlichen Spuren ergänzt. Grünglasierter Turmofen nicht zugehörig, aber aus derselben Gegend und Zeit.

Glasmalereien. Zwei weitere Zunftscheiben aus Straßburg i. E. (oben S. 50), die eine mit Jahreszahl 1599. — Rechteckige Scheibe mit Ansicht eines Renaissancegartens, bezeichnet „Aprilis“ (aus einer Folge von Monatsdarstellungen) und mit dem Namen der Frau Verena, Äbtissin in Liebfrauenthal, 1637. — Drei Rundscheiben mit den Männern im feurigen Ofen und Geschichten des heiligen Franz, gestiftet von Würdenträgern der Stadt Zug, 1670—1674, charakteristisch für den Verfall der Technik, die nunmehr gänzlich in eigentliche Malerei ausartet.

Barock und Rokoko. Raum 24 und 25.

Die weitere Entwicklung im siebzehnten Jahrhundert bis in den Anfang des achtzehnten, die man mit dem Namen Barockstil bezeichnet, zeigt in der Dekoration wie in der Architektur ein Streben zu geschwungenen und weichflüssig bewegten, oft mächtigen Formen und zu starkem Ausdruck; hinter der malerischen Wirkung tritt die Konstruktion oft zurück.

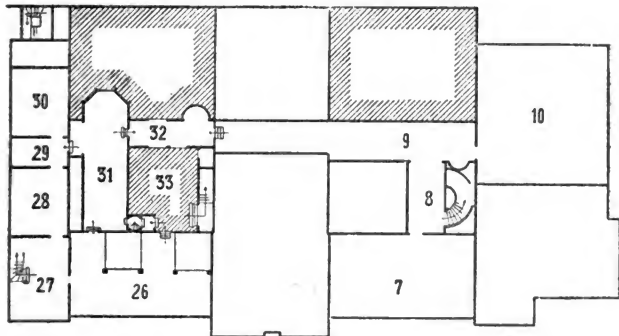
An dem Eichenholzschränkchen (Wetterau, Mitte 17. Jahrh.) sieht man, wie in der Umrahmung der Füllungen das straffe Rollwerk des 16. Jahrhunderts weiche, viel geschlitzte, knorpelartige, von Fratzen durchsetzte Bildung annimmt (Ohrmuschelstil, Teigornament). — Der der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts angehörige Sekretärschrank gegenüber (Tresor), gleichfalls aus unserem Gebiet, trägt auch in seinem ganzen Grundriß und Aufbau das Gepräge des Barockstiles. Die geschwungenen und ausgebauchten Formen widersprechen der Holzkonstruktion und machen das

Furnier notwendig, das sich über die ganzen Flächen ausbreitet. Das eingelegte Bandwerk zeigt statt der strengen Linienführung der Renaissance die freiere Bewegung des Barockstils und zum Teil schon die Auflösung in einzelne Voluten, die hernach im Rokoko beliebt wird. An den Beschlägen eine für den Barockstil bezeichnende Verbindung von Bandwerk mit Akanthuslaub, die man auch nebenan an dem Rahmen des Selbstbildnisses von Amigoni sieht (1675—1752, geb. in Venedig, viel an süddeutschen Höfen beschäftigt). — An dem Gestell des großen Armsessels außer kräftigem Akanthus ein aus aneinander gereihten Blütenkelchen gebildetes Ornament, das der spätere Louis XIV.-Stil und die Régence besonders gerne verwenden. — Eine andere Sesselform auf dem kleinen Bildnis gegenüber, Nr. 487. Das Bild war offenbar die Vorlage zu einem Kupferstich. Durch den Mantel vom goldenen Vließ, den der Dargestellte trägt, von kulturgeschichtlichem Interesse. Das andere, ebenfalls grau in grau gemalte Bild (Grisaille) ist ein charakteristisches Beispiel dafür, wie auch im Kostüm und in der Haltung des vornehmen Mannes der Schwung der Barockzeit zum Ausdruck kommt.

Die Entwicklung, die das Ornament im 18. Jahrhundert nimmt führt in Frankreich (etwa seit 1720) zum Stil Louis XV., der in Deutschland etwas später als Rokoko auftritt. Dieser Stil ist im nächsten Raum 25 an den Schnitzereien der beiden alten Türen (in der Art der sogenannten Lütticher Möbel) zu erkennen: Kartuschen, Voluten, Akanthus verwandeln sich mehr oder weniger zu dem phantastischen, überaus frei bewegten, unsymmetrischen, gerne mit natürlichen Blatt- und Blumenmotiven durchsetzten Muschelwerk oder Rocaille-Ornament. — Auch die blau gemalten Fayenceplatten des Kachelofens (Hamburg, Mitte des 18. Jahrhunderts) geben sowohl in den Füßen wie in den Umrahmungen der einzelnen mythologischen Bilder bezeichnende Beispiele. — Die plastische Dekoration des Rokokostiles am besten veranschaulicht durch den großen in der Mittelhalle links eingebauten Steinaltar (unten S. 90).

Die bewegte, weiche und wiederum mächtige Formengebung des Barockstiles auch in der Kleinplastik zu verfolgen. In Raum 24 in der Vitrine I Nr. 819, 820, 813: Elfenbeinreliefs: Adam, Eva, Jüngling mit Tod, in der Art des Ignaz Elhafen (nachweisbar 1685—1710, Süddeutschland, Düsseldorf). — Oben Nr. 559 und 563 Adam und Eva, Holzschnitzereien von Leonhard Kern (1588 bis 1663, Forchtenberg in Franken, Berlin). — Zurück und die Treppe hinunter.

Untergeschoß des westlichen Vorderbaues.



Hessische Sammlung. Raum 27 und 26.

Raum 27 (Treppenhaus) Wandvitrinen: Zinngerät des 18. Jahrhunderts, in Hohlformen gegossen, auf der oberen Staffel noch im Geschmack des Rokoko, auf den unteren vorwiegend in den Formen des klassizierenden Louis XVI.- oder Zopfstyles; Fayencen der 1758 gegründeten Fabrik von Kelsterbach am Main, Nassauer Steinzeug (vergl. unten S. 86) und oberhessische, besonders Marburger Irdenware. In der großen Mittelvitrine: Männerrock, Lederhose und Hut aus dem Odenwald und Bestandteile weiblicher Bauerntracht aus Oberhessen. In der kleinen Mittelvitrine: Sammlung von Frauen- und Kinderhäubchen aus Oberhessen.

Raum 26. An den Pfeilern: hölzerne Backformen mit Kostümfiguren; Zunftschild der Seilergesellen in Darmstadt vom Jahre 1763. Mitten im Gang: Flügeltisch aus Ober-Hörgern in Oberhessen, mit Jahreszahl 1672; zwischen den Flügeln Relief mit zu Markt ziehendem Bauer. Von der ursprünglich doppelten, zum Aufklappen bestimmten Tischplatte, der die Flügel als Stützen dienten, fehlt die eine Hälfte. — Zunfttruhe der Hufschmiede vom Jahre 1787. — Unter dem Fenster: Truhe mit eingelegten Blumenvasen, in zwei Bogenstellungen, aus Groß-Felda in Oberhessen, Anfang des 17. Jahrhunderts. Erster Abteil links: hessische Apotheke. An den nächsten Pfeilern irdene Teller, einer mit prächtig stilisiertem Hahn.

Zweiter Abteil links: Oberhessisches Bauernzimmer. Wandtäfeling mit Tür, in der wiederaufgedeckten und restaurierten alten Bemalung, aus Langgöns, 18. Jahrh. Tisch, mit geschnitztem Rankenornament, bemalt, aus Eschenrod, 18. Jahrh. Himmelbett (der obere Teil, der „Himmel“, alt, aber nicht zugehörig), mit Schnitzereien und Bemalung, aus Ortenberg in Oberhessen, 18. Jahrh. Ofen aus Semd bei Dieburg. — Über dem Zimmer eingebaut ein Balken mit Inschrift, von einem Haus in Eschenrod, 17.—18. Jahrh. — Bärtige Maske aus bemaltem Holz, ein sogenannter „Kleienkotzer“, zum Auswerfen der Kleie, aus einer Mühle bei Oberkleen in Oberhessen. Im Gang auf dem Tisch verschiedene Leuchtgeräte aus Bauernhäusern des Odenwaldes und von Oberhessen. Unter dem Fenster: Truhe mit eingelegtem und aufgesetztem Renaissanceornament, Jahreszahl 1606, von der Bergstraße.

Dritter Abteil (mit der Ausgangstür zum mittelalterlichen Hof): Motive von Außenseiten oberhessischer Bauernhäuser. Links: Haustür, geschnitzt, mit Blumenranken und Reiterfiguren, ursprünglich bemalt, von demselben Hause in Eschenrod, von dem der Inschriftbalken stammt, 18. Jahrhundert. — Fensterumrahmung und Läden aus Langgöns, mit Jahreszahl 1834; in den Schnitzereien der Rahmen hochaltertümliche Ranken, in den Füllungen der Läden Motive des Zopfstyles. — Wirtshausschild mit Hirsch aus Oberkleen. — An der Eingangswand daneben Kelter aus Ebersgöns mit Jahreszahl 1748. — Rechts: Fachwerk mit den in Oberhessen verbreiteten, in den Verputz eingeritzten Verzierungen. — Haustür, geschnitzt und bemalt, aus Volkartshain in Oberhessen, 18. Jahrh. Oben: schmiedeeiserner Wandarm aus Kaulstofs in Oberhessen, 17.—18. Jahrhundert. — Faßboden mit flach geschnittener Darstellung des auf dem Hahn reitenden Fuchses und darauf bezüglichen Versen, unten in Eichenholz geschnittene Papageien mit Weintrauben; aus Laubenheim in Rheinhessen, um 1800. Im Gang: Webstuhl aus Niederkleen, 17. Jahrh. — Truhe mit Intarsia- und Auflegearbeit aus Homberg a. d. Ohm, um 1600.

Vierter Abteil: Kücheneinrichtung, meist aus Oberhessen. An der Rückwand links: Schüsselbrett in Eichenholz mit flachgeschnitztem Tier- und Pflanzenornament; darauf Zinn- und Küchengerät. Weiter rechts: Sitzbank, geschnitzt und bemalt, vorne mit durchbrochenen Füllungen, deren mittlere verschiebbar ist, sogenannte „Dippenbank“, zum Einstellen von Gefäßen, aus Langgöns, 17.—18. Jahrhundert. — Über dem Herd: verstellbarer Kochkesselhalter, Geschenk des Lehrers Weide in Butzbach. — An der Wand über dem Herd: Tonfliesen, mit Blumen und Tieren auf braunem Grund, in Oberhessen gesammelt, einige

mit Jahreszahl 1796. — An der Wand links: Zimmertür mit bauerlicher Malerei, aus Oberkleen um 1800. — Im Gang: Tisch und Kleiderschrank des 18. Jahrhunderts, geschnitzt und bemalt.

Im anstoßenden mittelalterlichen Hof, unter dem Bogen gegenüber 32, ein Hauptwerk bauerlicher Kunstübung in Oberhessen: die große Feuerspritze von Schlitz (Geschenk der Gemeinde), laut Inschrift vom Jahre 1781, mit reicher Verzierung in Schnitzerei, Malerei und Schmiedeeisen. — Eingemauert im Hof 33 und an der Freitreppe: Grabdenkmäler der Rodensteiner von der Kirche in Fränkisch-Crumbach und aus dem Zisterzienserkloster Weidas bei Alzey in Rheinhessen. Architekturfragmente. Mitten im Hof: Gotischer Taufstein aus Güttersbach im Odenwald. Der Erker Kopie nach einem Hause in Büdingen, die Fensterkapitäle am romanischen Gang nach Originalen der Godehardskapelle am Mainzer Dom. — Zurück zum Treppenhausraum 27 und durch ein Holzportal der süddeutschen Renaissance, mit Landsknechtfiguren in Intarsia — Stiftung aus der Sammlung Schuchardt — in die Kostümsammlung.

Kostümsammlung. Raum 28.

Den Hauptbestandteil der Sammlung bilden die Wämser und Leibchen vom 16. bis 17. Jahrhundert; meist vom Niederrhein, besonders aus Köln. Um eine Vorstellung von den vollständigen Kostümen und, was das Verständnis der Kleidung erst belebt, von der Art des Tragens und der Haltung zu geben, sind in den Schränken Abbildungen nach zeitgenössischen Gemälden, Bildnissen usw. aufgestellt; ferner dienen zur Veranschaulichung der Trachten die an den Wänden aufgehängten Originalgemälde.

Die ältesten Stücke gehören noch der sogenannten spanischen Tracht an, die unter Karl V. auch in Deutschland Eingang gefunden hatte. Das zeremonielle, förmliche Wesen dieser Zeit fand Geschmack an einer Tracht von steifer Eleganz und feierlicher Pracht. Der weiblichen Kleidung war eigentümlich der steife, weitabstehende, kegel- oder tonnenförmige Reifrock, im Gegensatz dazu das enge Mieder mit tieferabgesenkter Schneppe, der männlichen die engen Beinkleider mit ganz kurzen, ballonartig aufgeblähten Oberschenkelhosen, das knappsitzende, die Taille markierende Wams, mit kurzem Mäntelchen, auf kurz geschorenem Kopf das kleine Barett oder Hütchen. Beiden Geschlechtern gemeinsam war die steifgebügelte Radkrause.

Diesen Typus vertritt das Männerwams in Schrank 2 oben, vielleicht noch aus dem 16. Jahrhundert. Enge Ärmel, hochschließender Kragen. Der knappe Sitz und der schlanke Zuschnitt des Wamses wird noch betont durch die enge Knopfreihe und durch die kleine Teilung der Flächen: der violettrote Seidenstoff ist der Länge nach mit helleren Litzen in schmale Streifen geteilt, die durch ganz kleine, schräggestellte Schlitz durchbrochen sind. — Unten Wams mit gitterartig aufgenähten schwarzen Seidenschnüren. Von dem schwarzen Grundstoff sind nur noch Reste vorhanden, sodaß das blaue Leinenfutter zum Vorschein kommt. — Frauenleibchen in Schrank 1 oben: Unter dem schwarzseidenen, kurzen und steifen Mäntelchen, das aus demselben Stoff wie der, nicht vorhandene, Rock gearbeitet ist, tritt hellfarbig die blaßrote Seide des Mieders hervor. Das Mieder

enganliegend, zum Schnüren eingerichtet, klein geschlitzt, die Schneppe tief herunterreichend. — Einige Mieder aus farbigem oder schwarzem Seidenstoff mit Durchbruch- oder Aufnäharbeit, unten in Schrank 1, 3, 4 und 6. Das schwarzseidene Mieder in Schrank 3, mit reicher Aufnäharbeit, noch aus dem Ende des 16. Jahrhunderts. — Frauenleibchen, in Schrank 3 oben; blau-rotter Seidenstoff, durch dessen kleine, zu horizontalen Reihen zusammengestellte Schlitze der grüne Unterlagstoff hindurchwirkt; um 1600–1630. — Halbes Leibchen und Vorsteckmieder in Wandschrank 11.

Seit etwa 1615 beginnt die Umwandlung des steifen spanischen Kostüms zu einer ungezwungeneren und kleidsameren Tracht. Man beginnt die Stoffe in weichen, malerischen Bauschungen anzuordnen, die spielende Licht- und Schattenkontraste ergeben; statt des Engen wird das Weite und Lockere betont, statt des Steifen das Fließende und Wallende. Diese Wandlung ist besonders gut an den Bildnissen des Frans Hals zu beobachten: allmähliche Umwandlung des hohen, steifen und schmalrandigen Hutes zum Schlapphut mit sehr breiter und geschwungener Krempe, Umbildung der steifen Radkrause in den frei niederfallenden, weichen Kragen usw. In Holland und Deutschland ist die männliche Tracht bei dieser Umbildung ins Ungezwungene und Freie vorangegangen, wobei sicher das Kriegsleben des dreißigjährigen Krieges mitgewirkt hat; der Soldat liebt von jeher die flotte Kleidung und die farbigen Stoffe (sogenannte „Wallensteintracht“; vergl. das Bildnis eines Offiziers von D. Teniers d. j. in der Galerie Nr. 358). Die Frauentracht ist im allgemeinen konservativer, vergl. die Bildnisse eines Ehepaares von Goyt Flinck in der Galerie Nr. 386 und Nr. 387 (niederl. Oberlichtsaal): der Mann trägt gelocktes Haar, den modernen Schlapphut und den weichen, herabfallenden Schulterkragen, seine Frau die Haube und die steife Halskrause. In Ländern dagegen, wo schon im Beginn des 17. Jahrhunderts eine freiere Geselligkeit herrschte, z. B. in Belgien und England ist es die Frau, die in der Umformung der Tracht vorangeht. Den Unterschied, der in dieser Beziehung zwischen Belgien und Holland herrscht, veranschaulichen in der Galerie das Damenbildnis des Vlaminx van Dyck Nr. 327 und das erwähnte, etwa gleichzeitige Frauenbildnis des Holländers G. Flinck.

In Holland und Deutschland ist die repräsentative Kleidung des Bürgers gewöhnlich schwarz, wozu als einziger Kontrast das Weiß des Kragens und der Manschetten und bei den Frauen noch der des Goldschmuckes tritt; siehe die niederländischen und deutschen Bildnisse der Galerie.

In Schrank 4—6 Männerwämser aus schwarzer Seide. Weite Ärmel, ca. 1630—1650, das Wams nach unten sich erweiternd, vorne offen, im Gegensatz zur geschlossenen Knappheit des früheren Typus. Das Wams aus hellbrauner, kleingemusterter Seide, mit bandartig geschlitzten, hängenden Ärmeln hat vielleicht einem jungen Offizier gehört.

Seit der Mitte des 17. Jahrhunderts wird auch die Frauenkleidung freier und zugleich gefälliger. Die Radkrause verschwindet, der Hals und später die Schultern werden mehr und mehr entblößt. Zum bloßen Hals gehört das frei auf die Schulter herabfallende Haar, jetzt eines der Hauptmittel, um weibliche Anmut hervorzuheben. Den Halsausschnitt umsäumen bauschige Rüschen von Spitzen oder Tüll und bilden eine Vermittlung zwischen dem Stoff der Kleider und der Haut. Auch die Farbe wird der Frauentracht wieder zurückgewonnen.

Diese neue Tracht ist der Ausdruck einer freieren Art des Sichgebens; man sieht in den Bildnissen langsam die befangen wirkende Art des Sitzens und Stehens, die gebundene Arm- und Kopfhaltung weichen. Bezeichnendes Beispiel für die ungezwungenerere Geselligkeit, die jetzt herrscht, Nr. 419 der Galerie, Bildnis eines Fräuleins von C. Netscher.

In Schrank 8 Leibchen aus zitrongelbem Samt, mit Silber Spitze besetzt. Enge Taille, kurze, gebauschte Ärmel, die die Vorderarme freilassen, ursprünglich mit breiten, hängenden Spitzen, weiter Halsausschnitt. Um 1660 bis 1680. — In Schrank 9 Leibchen aus schwarzem Samt mit aufgenähten rosa Seidenstreifen. Lange, ziemlich weite Ärmel mit Schlitz, aus denen Bausche von weißem Tüll hervorquellen; die Ärmellöcher mit Spitzen besetzt; um 1660—1670. — Ferner in Schrank 7 und 8 schwarzseidene Leibchen mit weiten, halblangen Ärmeln; der luftige Eindruck erhöht durch aufgenähte Bänder mit frei flatternden Enden. Ende des 17. Jahrhunderts.

Hauben und Hüte. In Wandschrank 10 zwei tellerförmige, steife Frauenhüte aus schwarzem Stroh, der eine davon mit Spitzen überzogen. Von einer süddeutschen Tracht (Augsburg?), 17. Jahrhundert. — Der gelbe, weiche Frauenhut aus Stroh, mit blauem Seidenfutter, stammt aus dem 18. Jahrhundert.

In Wandschrank 11 zwei Stirnkissen, pilzförmig, mit Bausch aus schwarzem Samt oder Seide. In den Niederlanden und am Niederrhein (Köln) wurde dieser Stirnschmuck auf der Oberstirn zur Hoike, einem langen, die Gestalt nonnenartig verhüllenden Mantel getragen. 17. Jahrhundert.

Barett eines Geistlichen aus rotem Wollstoff, 17. Jahrhundert. — Weiche Hausmütze aus mattblauem und karminrotem Samt, 18. Jahrhundert. — Im Schrank 9 ein Häubchen aus schwarzem Samt, mit rosa Einfassung, 17. Jahrhundert. — Häubchen aus hellblauer Seide mit Chenillestickerei, Anfang des 18. Jahrhunderts. — Kinderhäubchen, ähnlich wie das Häubchen, das der kleine Prinz Jakob, Sohn Karls I. von England, auf dem Bildnis des van Dyck trägt (Kopie im Kostümsaal, Nr. 331). — Der mit Bändern besetzte Damenhut in demselben Schrank aus der Revolutionszeit, ca. 1790. — In Wandschrank 11 zwei sichelförmige Drahtgeflechte, die als Unterlage für die Flügel des Häubchens dienten. Siehe Nr. 448 links von Wandschrank 10: holländisches Bildnis.

Schuhe. In den Schränken verteilt ist eine Sammlung von Schuhen aus dem Beginn des 17. bis zum 18. Jahrhundert. Damenschuhe aus farbiger Seide, Samt oder Leder mit reicher Goldstickerei aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Gegen die Mitte des Jahrhunderts wird der Mönnerschuh vorn gerade abgeschnitten, der Absatz höher. Siehe die Schuhe aus naturfarbenem Leder in Schrank 4—6. — Die spitze Form der Damenschuhe kommt gegen das Ende des 17. Jahrhunderts zugleich mit dem hohen, geschweiften Absatz auf. In Schrank 7—8 und den beiden Wandschränken Stöckelschuhe aus verschiedenfarbigem Leder oder hellfarbigem Brokat, gestickt oder bemalt, meist aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts; bei einem Paar sind die Spitzen mit Silber beschlagen. In Schrank 1 ein Paar innen verpichteter, zum Trinken eingerichteter Damenschuhe.

Zubehör zur Kleidung. Wandschrank 10. Fächer. Zwei Blattfächer aus Pappe, mit Holzgriff. Die Vorderseite mit Malereien; auf der Rückseite geschriebene, französische Gedichte, beim einen „maximes galantes“, beim anderen „les fleurs, idyle“, um 1700—1720. — Der Blattfächer wurde im Laufe des 18. Jahrhunderts durch den Faltfächer verdrängt. Zwei Exemplare, der eine mit Holzstäben und papierenem Blatt, mit aufgeklebten und kolorierten Radierungen, die das Leichenbegängnis des Generals Marlborough darstellen. Auf der Rückseite das bekannte französische Volkslied „Marlborough s'en va-t-en guerre“ usw. Mitte des 18. Jahrhunderts. Der andere Faltfächer besteht aus dünnen durchbrochenen Holzstäben mit aufgeklebten Stichen in Punktiermanier, um 1770—1780. Zwei Frisierkämme aus Schildpatt, 17. Jahrh. — Langer Rohrstock mit bemaltem Porzellangriff, 1750—1760.

Wandschrank 11: Handschuhe. Ein Paar aus grauem Wildleder, die weiten Stulpen mit Samtapplikation, ca. 1630—1650.

Ein zweites Paar aus weißem Leder mit rosa Seidenstickerei, 17. Jahrh. Ähnliche Handschuhe hält die Dame auf dem Bildnis Nr. 288, von 1630.

Holländisches Degenbandelier. Auf weißer Seide sind Ranken aus schwarzen Seiden- und Goldfäden aufgestickt. Mitte des 17. Jahrhunderts. — Vierseitiges Anhängetäschchen (der spätere Ridikül) mit bunter Seidenstickerei, um 1700. — Behälter für Stricknadeln und dergleichen. Schwarzer Samt mit reicher Goldstickerei. Seidene Schnüre zum Anhängen am Kleid. Zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts. — An den Wänden in den Originalrahmen Wachsbildnisse von Fürstlichkeiten in Büstenform, mit Stoffstücken usw. drapiert, um 1700.

Sammlung der Musikinstrumente. Raum 29.

Alte, schablonierte Wandbespannung aus dem Ende des 17. Jahrhunderts.

Blasinstrumente. Schrank 1.

Nr. 1 Zinken, Cornettino, aus Elfenbein, mit eingeritzten Ornamenten und vergoldeten und gravierten Beschlägen, 17. Jahrh. Das Mundstück, aus Metall oder Horn, fehlt. — Nr. 2 Alphorn in Trompetenform, mit zwei Knieen, Holz mit Weidengeflecht; das trompetenförmige Mundstück fehlt. 18. Jahrhundert. — Nr. 3 u. 4 ein Paar Schnabelflöten (flûte douce) aus Schildpatt, mit Elfenbeinringen. — Nr. 5—7 große Flöten, sog. Blockflöten, mit Messingrohr zum Anblasen, 17.—18. Jahrh. — Nr. 8 Stockflöte (Querflöte), Elfenbein mit Griff aus Ebenholz und Perlmuttereinlagen. Ende des 18. Jahrhunderts. — Nr. 9 Pommer oder Bomhard, 17. bis 18. Jahrh. — Nr. 10 Schalmey aus Buchsbaumholz mit Elfenbein, von Triebert in Paris, 18. Jahrh. — Nr. 11 Klarinette aus Ebenholz mit Elfenbein. Ende des 18. Jahrhunderts. — Nr. 12 Fagott des Kammermusikers Paul Mangold, von 1808 bis zu seinem Tode Solo-Fagottist der Großh. Hofkapelle zu Darmstadt. — Nr. 13 Fagott von A. Grenser in Dresden, 1795.

Saiteninstrumente.

Lauten, Zithern und Harfen. Im großen Schrank (3) eine Sammlung von Lauten und Theorben aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Die Laute ist, wie man z. B. aus der Lebensgeschichte Luthers erfährt, das Hausinstrument des 16. und 17. Jahrhunderts

gewesen. Wie das Instrument gespielt wurde, zeigt das Gemälde Nr. 313, Gerard Honthorst: der Lautenspieler. — Die Laute Nr. 20 von Georg Greif in Füssen 1590 angefertigt. Von einem anderen Füssener Lautenmacher das Exemplar rechts, von 1609.

Theorben sind Basflauten, bei denen zur Anbringung von Begleitsaiten über dem Griffbrett ein langer Hals mit einem zweiten Wirbelkasten angesetzt ist. Die größte Theorbe, Nr. 22, mit Zettel „Pietro Raillich al Santo in Padoua 1655“; das schwarze Griffbrett auf der Rückseite mit Elfenbeinstäben eingelegt. Die Theorbe Nr. 23 von einem Kölner Lautenmacher, 1666.

In demselben Schrank Nr. 25 ff. sogenannte Chorzhithern, die Vorläufer der Gitarren. Alle von Michael Boehem, Lautenmacher in Köln, aus dem Ende des 17. und den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts. In Schrank 2 am Boden Nr. 40: gewöhnliche Zither, wie sie jetzt noch in den Alpenländern als Volksinstrument in Gebrauch ist. 18. Jahrhundert.

Nr. 41. In Wandschrank 2: Scheitholt, ein einfacher, rechteckiger, unten offener Kasten mit Metallsaiten; bunt bemalt. 17. bis 18. Jahrhundert. Das Scheitholt wurde gezupft, konnte aber auch mit dem Bogen gestrichen werden. — Auf dem zweiten Gestell Harfen. Nr. 45: Doppelharfe mit aufgemalten Blumen und geschnitztem Rücken, Ende des 17. Jahrhunderts. — Daneben, Nr. 46, eine kleinere Doppelharfe. — Auf der Kredenz, Nr. 45, Hackbrett für 80 Metallsaiten, die früher gezupft, später durch Schlagen mit Klöppeln zum Erklingen gebracht wurden. 17. Jahrhundert. — Nr. 49: Hohe Trommel, 17.—18. Jahrhundert.

Streichinstrumente. Schrank 2. Nr. 50: Viola da braccio für fünf Saiten, mit flachem Boden. 18. Jahrh. — Nr. 51: Viola d'amore mit Zettel „Jacob Rauch, Hoflauten- und Geigenmacher zu Ynnsbruck anno 1716“. Sieben Darmsaiten zum Anstreichen mit dem Bogen, 16 unter dem Griffbrett durchlaufende Metallsaiten. Der eigenartig volle und süße Ton des Instruments beruht darauf, daß die Metallsaiten beim Streichen sympathetisch mitklingen. — Auf dem ersten Gestell: Nr. 52: Cello; gehörte dem Abt Vogler (Lehrer C. M. von Webers; 1749—1814; Hofkapellmeister in Darmstadt).

Nr. 60—62 drei Trumscheite. Das Trumscheit, ein schon im Mittelalter bekanntes, primitives Streichinstrument, ist mit einer einzigen, sehr starken Darmseite bezogen, die beim Streichen durch das Vibrieren des Steges einen schnarrenden, trompetenartigen Klang gibt. Das Trumscheit wurde bis ins 19. Jahrhundert in den Orchestern der Nonnen an Stelle der Trompete verwendet: Nonnen- oder Marientrompete.

Das älteste Instrument, mit Papier überzogen, in der Mitte, 17. Jahrhundert. Die beiden anderen jünger; eigentümlich ist bei ihnen, daß der Resonanzboden mit Metallsaiten bezogen ist, durch deren Mitklingen der Ton ausgeschmückt wird.

Die Drehleier, Bauernleier, Nr. 63 in Schrank 2, ist ein Streichinstrument, bei dem eine durch eine Kurbel drehbare hölzerne Scheibe, über die die Saiten laufen, die Stelle des Bogens vertritt. Zwei Saiten, Melodiesaiten, stehen mit einer Klaviatur in Verbindung; die zwei anderen sind Begleitsaiten und geben dudelsackartig immer den gleichen Ton. 18. Jahrhundert. Sehr altes Instrument, besonders von herumziehenden Musikanten gespielt. Auf dem niederländischen Bild mit der Versuchung des hl. Antonius, das zwischen den Schränken hängt, spielt einer der Dämonen die Drehleier.

Klaviere. Im Kostümsaal, Nr. 65, Tafelklavier mit Hammermechanik, die gegen das Ende des 18. Jahrhunderts die Kielfedermechanik, bei der der Ton durch Anreißen der Saiten erzeugt wurde, verdrängt hat. Obertasten weiß, Untertasten schwarz. Das Gehäuse mit gitterartigem Holzmosaik furniert. Ende des 18. Jahrhunderts. — Im Musikraum ein aufrechtstehendes Hammerklavier, Nr. 66, aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts.

Freistehend eine Glasharmonika, Nr. 70. An einer Welle sind 38 abgestimmte Glasglocken ineinandergeschoben; durch eine Tretmechanik drehbar, erklingen die Gläser beim Berühren mit benetzten Fingern. Ende des 18. Jahrhunderts.

Hessisches Militärkabinett. Raum 30.

Waffen, Uniformen und Ausrüstungsgegenstände des 18. und 19. Jahrhunderts. Eine Uniformierung der Truppen wurde bereits unter Landgraf Ludwig V. (1596—1626) eingeführt. Dieser Zeit entstammen auch die schlichten, gleichförmigen Harnische, die im Waffensaal (siehe Seite 80) aufgestellt sind. Besonders interessant war die Entwicklung des hessischen Militärowesens unter Landgraf Ludwig IX. (1768—1790). Diesem fiel durch Erbschaft von mütterlicher Seite die Grafschaft Hanau-Lichtenberg zu. In dem elsässischen Gebiet dieser Grafschaft, zu Pirmasens, brachte Ludwig IX. den größten Teil seiner Regierungszeit zu, beschäftigt mit dem Exerzieren seines Lieblingsregiments, des Leib-Grenadier-Garderegiments. Dort ist er auch gestorben und beigesetzt. In der Wald- und Sandwüste von Pirmasens, wo früher nur ein einsames Jagdhaus stand, errichtete er sich ein schlichtes Palais und daneben ein großes Exerzierhaus für sein Regiment. Dieses bestand angeblich aus 2400 Mann, die aus allerlei Volk von mancherlei Zungen und Nationen zusammengeworben waren. Eine vollständige Uniform des Regiments besitzt die Sammlung leider nicht. Die vorhandenen einzelnen Ausrüstungsgegenstände sind unten bei dem Rundgang erwähnt. Als Vorbild hatten die preussischen Garden gedient. Interessant ist die Schilderung eines Zeitgenossen, der die hessischen Grenadiere in Pirmasens gesehen hat. „In Ansehung der Montur macht freilich der einzelne Soldat keinen ganz angenehmen Eindruck auf den Fremden; der Rock ist kurz mit hervorstehenden Schößen und breiten Klappen nach alter preussischer Manier, die blecherne zuckerhutförmige Grenadiermütze muß so stark vorwärts gebeugt auf dem Kopf getragen werden, daß sie beinahe einen spitzen Winkel mit der Stirne macht, und die Beinkleider mit den Gamaschen müssen so fest anliegen, daß sich kaum die Knie darin beugen lassen, der einzelne Mann sieht daher in seiner Kriegsrüstung etwas steif und altväterisch aus, sobald er aber in Reihen und Gliedern steht, so verliert sich dieser widrige Eindruck, das Ganze erhält wirklich ein überaus kriegerisches Ansehen, und nur die Offiziere, welche vor der Front stehen bleiben, erhalten noch das Andenken an die so seltsam zuge-

schnittenen Uniformen.“ Die Hauptrevue, zu der viele Fremde, besonders auch Offiziere, nach Pirmasens kamen, fand alljährlich am 25. August statt, dem Namenstage des Landgrafen wie auch seiner Nachfolger und heute noch Landesfeiertag. Auch die Uniformen der späteren Zeit ähneln denen der andern deutschen Staaten, natürlich mit Abweichungen im einzelnen.

An der Wand neben dem Eingang links Gewehre. Mit dem ersten (1765) haben die Prinzen Ludwigs IX. das Exerzieren gelernt. Das zweite (um 1766) zeigt einen mit Messing beschlagenen Schaft. Das dritte ist ein Gewehr der Pirmasenser Flügelgrenadiere unter Ludwig IX., das vierte eins der Leibgrenadiere aus derselben Zeit. Auch das fünfte und sechste Gewehr, für Grenadiere und für Musketiery, entstammen noch der Zeit Ludwigs IX. Ebenso das siebente, doch ist dieses nach altpreußischer Ordonnanz. Es hat einen roten Riemen. Das nächste, gleichfalls nach altpreußischer Ordonnanz, aber leichter und feiner gearbeitet, trägt auf dem Kolbenhals ein zu öffnendes silbernes Medaillon, in dem sich ein Bildnis Ludwigs IX. befindet, aus Silber geschnitten und graviert. Das neunte ist das Gewehr, mit dem Großherzog Ludewig I. das Exerzieren lernte (1789). Alle diese Gewehre zeigen, vor allem in der unpraktischen Gestaltung des Kolbens, daß sie weniger für den Gebrauch als Waffe, wie für Exerzier- und Paradezwecke bestimmt waren.

Die drei nächsten Gewehre (10–12) wurden im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts bei der Infanterie geführt. Dann folgt das 1815–1842 gebrauchte Infanteriegewehr und das Schützengewehr derselben Zeit. Zeigen die Gewehre bis hierher Steinschlösser (vgl. S. 73), so sind die beiden folgenden die Muster der ersten, 1842 bis 1854 geführten Perkussionsgewehre für die Linientruppen und die Schützen. Das nächste (16) ist ein Perkussions-Liniengewehr neuer Ordonnanz, von 1847–1854 geführt. Beim Perkussionsgewehr erfolgt die Zündung, anstatt wie früher durch das Zündkraut, das seinerseits erst durch die Funken des Steines entflammt wurde, jetzt direkt durch die Flamme des auf einen Kegel aufgesetzten und durch den Anschlag des Hahns zur Explosion gebrachten Zündhütchens (chemische Zündung). Die beiden folgenden Waffen (17–18) sind Perkussions-Linien- und -Schützengewehr nach dem System Minié, geführt 1854–1861. Diese Gewehre haben gezogenen Lauf. Über dem Gestell Ölbild, Landgraf Ludwig VIII. im Feldlager darstellend, daneben über der Tür Reiterbildnis des Prinzen Emil von Hessen.

In der anstoßenden Ecke neben dem Fenster eine Gruppe erbeuteter französischer Waffen: Stahlkürass, mit aufgenietetem

Messingblech überzogen und mit Gardestern, dazugehörender Helm und Pallasch, ferner Lanzen, Perkussions- und Chassepotgewehre. Vor dem Fenster Modell einer hessischen Kanone von 1659. Zwischen den Fenstern Schrank mit Patronentaschen, Tornistern, Feldflaschen usw. Links oben eine außerordentlich große und schwere Patronentasche mit dem alten doppelten Reichsadler. Daran Bandelier und Karabinerriemen. Sie entstammt dem K. K. Österreichischen Dragonerregiment Landgraf Ludwig VIII. von Hessen-Darmstadt und gehört auch der Zeit dieses Fürsten an. Daneben eine etwas kleinere gleicher Art, die von den Unteroffizieren getragen wurde. Weiter in derselben Reihe Pulverflasche für hessische Fußartillerie unter Landgraf Ludwig IX. und Großherzog Ludwig I. (1768—1806). Dann Patronentasche für Fußartillerie, gebraucht 1824—1840, Unteroffizierspatronentasche der Infanterie, 1829—1840; Patronentasche nebst Bandelier für freiwillige Jäger, 1814; Kartusche mit Ladestock für Gemeine der Großherzoglich hessischen Reiterei, geführt von 1812—1843. In der unteren Reihe links blecherne Feldflasche und Brotbeutel für die Fußtruppen, geführt von 1848 bis 1855. Daneben die danach eingeführte gläserne Feldflasche mit Lederüberzug, nebst dazugehörigem Brotbeutel. Dann Kartusche mit Karabinerbandelier und Säbelkoppel für die Reiterei, geführt von Errichtung des Regiments (1790) bis 1813. Weiter Kartusche der Garde du Corps mit Bandelier und Standartenband. Auf dem Boden des Schrankes links Infanterietornister von 1807—1808. Weiter ein Paar Lederfutterale mit gestickten Aufschlägen, für Sattelpistolen, zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts. Dann noch ein Infanterietornister vom Anfang des 19. Jahrhunderts, gepackt, ferner Kochgeschirr ohne Überzug von 1854, darauf blecherne Feldflasche mit Gurt, für alle Waffengattungen, 1840—1848. Über dem Schrank noch einige Patronentaschen und blecherne Feldflaschen.

Vor dem nächsten Fenster zwei Gestelle mit Spontons und Kurzgewehren verschiedener Regimenter aus der Zeit von Landgraf Ernst Ludwig bis Landgraf Ludwig IX. Vergl. S. 74. Verschiedene der Waffen zeigen schöne geätzte Gravierungen. Im Fensterwinkel Sappeuraxt, sowie Pickel, Spaten und Axt für Pioniere, von 1821.

An der Nordwand Gestell mit Säbeln und Degen. Darunter: 1. Degen Großherzog Ludewigs I.; 3. Pallasch für Garde du Corps, 1768 und 1827; 7. Fußartilleriesäbel, 1806; 9. Offiziersdegen unter Landgraf Ludwig VIII., 1739—1768; 11, 12. Ordonnanzdegen für Infanterie, 1810 bis 1822 und 1822—1850; 15, 17. zwei Exemplare der charakteristischen hessischen Infanterieoffizierssäbel, die noch jetzt geführt werden. Auch Großherzog Lud-

wig IV. ist auf seinem Denkmal mit einem solchen Säbel ausgerüstet; 20. Ordonnanzsäbel für Gemeine des Garde-Chevauxlegers-Regiments, 1827–1835; 21. desgleichen für Offiziere desselben Regiments, 1835–1853; 23. Offizierssäbel des Pirmasenser Husarenkorps.

Über dem Gestell Porträts der Landgrafen Ernst Ludwig, Ludwig VIII. und Ludwig IX. An der Wand neben den Treppenstufen ein Signalhorn für Infanterie, ein sogenannter Halbmond, für Schützen und Füsiliere und eine Trompete für Garde du Corps. Unter dem Fenster daneben Gestell mit Säbeln für berittene Truppen, 19. Jahrh.

In den Gefachen des folgenden Wandschranks Kopfbedeckungen. In der obersten Reihe Tschakos für Fußtruppen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, das zweite Stück von links Tschako der freiwilligen Jäger von 1814. In der zweiten Reihe besonders bemerkenswert die Blechmützen aus der Zeit Landgraf Ludwigs IX. (vergl. S. 67). Auf dem Boden des Schrankes Trommeln, Pauken, Becken, Signalhörner, an der Rückwand Paradebandeliere für Infanterie-Regimentstamboure, Reste zweier alten Regimentsfahnen aus der Zeit der Freiheitskriege. An der Wand über dem Schrank weitere Signalhörner verschiedener Form.

Unter dem nächsten Fenster Karabiner mit Stein-, Perkussions- und Zündnadelgeschloßern. Das Zündnadelgewehr wird nicht von der Mündung (Vorderlader), sondern von der Kammer aus geladen (Hinterlader), mit einer Patrone, die Pulver, Blei und Zündhütchen enthält. Der Schuß wird abgefeuert durch eine mittelst der Federkraft des gespannten Hahnes in das Zündhütchen getriebene Nadel.

Gegenüber dem Gewehrgestell Tisch mit Kanonenmodellen des 17. Jahrhunderts, u. a. im Aufsatz kleines Modell mit der Jahreszahl 1651. Modell der Gußform eines Kanonenrohres. Modell einer von hinten zu ladenden Kanone mit geschupptem Lauf. Das letzte Modell nach dem Außenfenster zu ist nach seiner Inschrift von Abraham Dorr in Hanau 1663 gemacht worden. Im Untersatz kleines Modell, „verjüngter Falkaun“, von 1650, Kanone mit Monogramm Ludwigs X. Schlichte Kanone des 17. Jahrhunderts und Mörser des 19. Jahrhunderts.

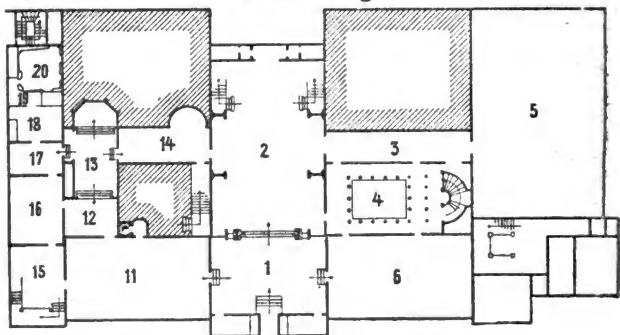
In der Tischvitrine an der Nordseite des Raumes Stein- und Perkussionsschloßpistolen. Die Steinschloßpistolen aus der Zeit von 1763–1842; die beiden ersten Pistolen mit Perkussionsschloß von 1842–1854 bei den Chevauxlegers geführt. Die letzte eine gezogene Pistole nach dem System Minié (s. oben S. 68), 1856 ein-

geführt. Auf dem Untersatz des Tisches Modell einer leichten, gezogenen Feldkanone der neuesten Zeit, mit Drehverschluß, die Lafette mit Stahlachsen; eine Bronzekanone auf Lafette gleicher Art. Außerdem weiteres Modell einer Bronzekanone mit Inschrift Abraham Dorrs, von 1663 (vergl. vor. Seite), und Modell einer Eisenkanone, 18. Jahrh.

Im Mittelschrank Uniformen, Kopfbedeckungen und Degen. An der Südseite von links nach rechts Uniformröcke Landgraf Ludwigs IX., Großherzog Ludewigs I., Großherzog Ludwigs II. Oben Tschako für freiwillige Jäger 1814, Generalshüte der Großherzöge Ludewig I. und Ludwig II. Unten Degenklinge Landgraf Ludwigs IX., mit neuem Gefäß und neuer Scheide, und Degen Großherzog Ludwigs II. Auf der Nordseite von links nach rechts: Offiziersuniform mit gesticktem Revers, getragen bis 1820, Generalsuniform Großherzog Ludwigs III. und Reiterkollet von 1848. Oben Helm und Generalshut Großherzog Ludwigs III., ersterer von 1862. Ferner Helm des Generals von Carlsen, 1850—1863. Auf dem Boden zwei Degen Großherzog Ludwigs III., der linke von 1835, der rechte, Geschenk des Fabrikanten Knecht in Solingen, von 1838.

Waffenhalle.

Westlicher Vorderbau. Erdgeschoß. Raum 11.



Neben den beiden Seiten des Einganges von der großen Halle aus zwei Kinderrüstungen des 17. Jahrhunderts, sogenannte Halbharnische, eine der spätesten Stufen in der Geschichte der Eisenrüstung. Ihnen fehlen die früher getragenen Eisenschuhe und Beinröhren, wie sie sich an der schwarzen Rüstung zeigen, die gegenüber an der Ostseite des ersten Mittelpfeilers aufgestellt ist als einziges Exemplar eines sogenannten ganzen Harnisches, das die Sammlung besitzt.

Links an der Ostwand Gestell mit Gewehren. Erste Nachrichten vom Gebrauch des Schießpulvers aus dem 13. Jahrhundert. In der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts Geschütze in allen größeren Städten vorhanden, in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts auch Handbüchsen. Diese zunächst sehr schwer und unhandlich, im Laufe des 15. Jahrhunderts vielfach verbessert. Abfeuerung anfänglich ohne Schloß durch direkte Entzündung der im Laufe befindlichen Pulverladung mittelst Schwamm oder Lunte (diese um 1420 erfunden). Das Zündloch zuerst oben auf dem Lauf, dann an dessen rechter Seite. Um 1420 erste Anfänge des Lunt-

schlosses: Zündung des in die Pfanne neben dem Lauf gefüllten Pulvers, des sogenannten Zündkrautes, durch in den Hahn eingeklemmte Lunte. Dieses Schloß um 1530 verbessert durch die Erfindung des Pfannendeckels, der dann zum mechanischen Öffnen und Schließen eingerichtet wird.

Zu Beginn des 16. Jahrhunderts Auftreten des Radschlosses. Die Drehung eines mit einem Schlüssel gespannten gezahnten Rades erzeugt Funken an dem Schwefelkies des auf die Pfanne niedergedrückten Hahnes. Sinnreicher, aber wegen seiner Kompliziertheit mangelhafter Mechanismus. Mannigfaltige Variationen. Bei den Fußtruppen nur vereinzelt eingeführt; für deren allgemeine Bewaffnung das Luntenschloß bis zum Ende des 17. Jahrhunderts beibehalten. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts Aufkommen des spanischen Schnapphahnschlosses, des Urbildes des Flintenschlosses (Steinschlosses). Der herunterklappende Hahn schlägt mit seinem Stein Feuer an dem die Pfanne schließenden sogenannten Batteriedeckel, der durch den Anprall sich hebt und dadurch das Hereinfallen der Funken in die Zündpfanne ermöglicht. Das eigentliche Flintenschloß um die Mitte des 17. Jahrhunderts erfunden. Genannt nach dem Feuerstein oder Flint, der an die Stelle des Schwefelkieses beim Radschloß trat.

Die ältesten Gewehrattungen Haken und Doppelhaken. Solche in dem Gewehrgestell an der Mitte der Südwand. Große unhandliche Waffen, die beim Abfeuern auf einen Bock gelegt wurden. Der Haken an der Unterseite des Rohres zur Aufhebung des Rückschlages. Um 1520 Auftreten der Muskete. Schlanker Lauf von geringerer Wandstärke und ohne Haken. Die in dem Gestell an der Ostwand aufgestellten Gewehre sämtlich Musketen mit Luntenschloß oder mit Radschloß. Darunter ein Gewehr mit doppeltem Luntenschloß und ein Luntengewehr mit Feuerschirm. Die Musketen wurden beim Schießen auf eine Gewehrgabel aufgelegt. Solche in den Schwertgestellen gegenüber dem Gewehrgestell. Vor dem Gewehrgestell dreiläufiges Geschütz mit Steinschlössern, darüber an der Wand Ölbildnis des Landgrafen Wilhelms IV., des Weisen, von Hessen-Kassel. In die oberste Wandfläche eingefügt Stücke eines Wappenfrieses vom Isenburgischen Schlosse zu Offenbach a. M. Neben dem Gestell schlichte schwarze Halbrüstung des 17. Jahrhunderts. Eine Anzahl weiterer ähnlicher Rüstungen an verschiedenen Stellen des Saales aufgestellt.

In den beiden folgenden, an die Fensterwand anstoßenden Gestellen Zweihänder (Bidenhänder), sehr große und schwere Schlachtschwerter des 16. Jahrhunderts, die in den Landsknechtsregimentern geführt wurden, und zu deren Gebrauch man beider

Hände bedurfte. An einem der ausgestellten Exemplare Lederüberzug des oberen Teils der Klinge, die im übrigen unverwahrt über der Schulter getragen wurde. In denselben Gestellen Partisanen, zum Teil geätzt: Spieße mit halbmondförmig aufgerichteten Ohren am unteren Ende des Klingeneisens, seit dem 16. Jahrhundert bekannt und hauptsächlich als Stangenwaffe der Offiziere im Gebrauch. Später beliebte Waffe für fürstliche Leibgarden. Eine kleine Art von Partisanen, Sponton genannt, bis etwa 1770 weiter als Offizierswaffe geführt. Ferner eine reichgeätzte Couse, vom Jahre 1689, Stangenwaffe mit messerförmiger Klinge, im 14. Jahrhundert auftretend und ursprünglich Hieb- und Stoßwaffe, später zur Ausstattung der Hartschiere am kaiserlichen und an mehreren fürstlichen deutschen Höfen in Gebrauch. Noch jetzt von den bayerischen Hartschieren geführt.

In dem Schränkchen an der Fensterwand, zwischen den beiden Gestellen, oben Dolche, Hirschfänger und ein Pferdemaulkorb mit der ausgesägten Inschrift: EN DIEU MON ESPOIR und der Jahreszahl 1548. Auf dem Schränkchen drei Helme und eine Sturmhaube des 16. Jahrhunderts. In dem offenen Gestell darunter kurze Feuertüchse (Arkebusen, Karabiner) mit Radschloß, darunter eines mit eigenartiger Konstruktion (halbes Rad), Ende des 16. Jahrhunderts. Oben an der Wand Bildnis eines Geharnischten mit Feldbinde, angeblich Prinz Moritz von Oranien und von Mierevelt gemalt.

An der Fensterseite weiter großes Gestell mit Haken und Doppelhaken (vergl. oben S. 73), mit verschiedenen Schloßkonstruktionen. Zwei Stücke mit Luntenschlössern tragen die Jahreszahl 1592. Darüber Brett mit großen Pulverflaschen (Holz mit Eisenbeschlag) und kleinen Flaschen für das Zündpulver. Ferner Pulverhörner aus flachgepreßtem Kuhhorn mit rohen Gravierungen. Oben an der Wand zwei mit Reichsadler bemalte Holzschilder, um 1500, aus Wimpfen, sowie ein eiserner Rundschild aus derselben Zeit. Vor diesem Gestell unter einem Glassturz sogenannte Brigantine aus der Zeit um 1500, Panzer aus dachziegelförmig angeordneten, verzinn-ten Eisenschuppen, die auf der Innenseite einer Leinenjacke mit Überzug von roter Seide mittelst Bronzenieten befestigt sind.

Weiter an der Süd- wand zwei Gestelle mit Gewehren verschiedener Länge und Schwere, versehen mit Lunt- und Radschlössern. Die Schäfte zum Teil mit Knocheneinlagen. In der Mitte des Gestells zwei Partisanen des 17. und zwei deutsche Helmbarten aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts. Die Helmbarte = Stangenheil, verstümmelt Hellebarde genannt, ist um 1300 erfunden

und bestimmt zur Hiebwaſſe gegen Gepanzerte, deren Harniſchen gegenüber das Schwert wirkungslos war. Infolge der Zunahme der Handfeuerwaſſen entwickelt ſich die Helmbarte mehr und mehr zur Stoßwaſſe. Urſprünglich die gemeine Waſſe des Fußknechts, wird ſie um 1500 zur Waſſe des Unteroſfiziers und erhält ſich als ſolche durch das 16. Jahrhundert. Im 17. Jahrhundert iſt ſie faſt vollſtändig verſchwunden, im 18. Jahrhundert aber waren die Unteroſfiziere der Infanterie wieder mit einer kleinen Helmbarte, dem ſogenannten Unteroſfizierkurzgewehr ausgeſtattet. Außer ihrer Verwendung im Kriege war die Helmbarte als Waſſe für Leibgarden und Trabanten beliebt. Schon im weiteren Verlauf des 16. Jahrhunderts hat ſie ihren urſprünglich beilartigen Charakter ganz verloren. Das Beil und der Haken haben ſchließlich gegenüber der urſprünglich nebensächlichen Stoßſpitze, die immer mehr wächst, nur noch eine dekorative Bedeutung und werden demgemäß ornamental geſtaltet.

In dem zweiten Geſtell Gewehre mit Steiſchlöſſern, zum Teil für die Jagd beſtimmt. An der Weſtſeite am Fenſter Gewehr von 1587 mit ſogenanntem Militärschnappſchloß, einer ſeltenen frühen und unvollkommenen Form des Steiſchloſſes. An der Wand zwiſchen den Gewehrgeſtellen ein Geſtell mit Haken (vergl. oben S. 73), deren vier Luntenſchlöſſer zeigen, einer ein Radschloß. Darüber Bauernwaſſen des 15.—17. Jahrhunderts: Streitkolben (Morgenſterne), Kriegsſſegel, Kriegssſenſe, doppelte Kriegssſichel. Oben an der Wand Bildnis eines Geiſtlichen, aus der Schule des Rubens.

Weiter an der Fenſterwand Geſtell mit Schwertern und Degen des 17. und 18. Jahrhunderts, zum Teil mit geätzten Klingen und Griffen mit Eiſenſchnitt. Oben Helme des 16. Jahrhunderts, einer mit getriebenem Kamm in Geſtalt eines Drachen, ein anderer, ſog. burgundiſcher Helm mit geätzten und vergoldeten Ornamenten. Darüber an der Wand Streithämmer und Streitkolben des 16. Jahrhunderts, Reiterwaſſen, beſtimmt, Helm und Panzer des Gegners zu durchſchlagen. Der Streitkolben ſpäter Würdezeichen der Türhüter und Urbild des Portierſtabes. An der Weſtwand weiter Grabmal des 1526 verſtorbenen Kämmerers Heinrich von Spar aus der Kirche zu Groß-Steinheim. Davor fünfſläufiges (Orgel-) Geſchütz mit Steiſchloß. An der anderen Seite der Tür zum Treppenhaufe des Weſtflügels Turniersattel des 15. Jahrhunderts. Sogenannter Sattel im hohen Zeug, d. h. mit ſtark erhöhtem Sitzblatt, ſo daß der Reiter in den Bügeln ſtand und ſeine Waſſe unbehindert durch das Pferd handhaben konnte. Der Vorderſteg zum Schutze des Körpers hoch hinauf-

und vor den Beinen tief hinabreichend. Das seltene Stück war ursprünglich bemalt.

An den Pfeilern in der Mitte des Saales Stangenwaffen. Am westlichen Pfeiler Helmbarten und Partisanen späterer Form, darunter eine mit sogenannter Springklinge: Zwei in Scharnieren laufende Seitenteile des Klingenblattes können durch einen Federdruck nach auswärts geschwenkt werden. Dieses geschah nach Anbringung des Stoßes, um die Wunde beim Herausziehen der Waffe zu erweitern. Außerdem Lanze mit einseitigem Sichelhaken.

Vor der Westseite des Pfeilers blanke Halbrüstung des 17. Jahrhunderts. Vor der Südseite schöner Brustharnisch des frühen 17. Jahrhunderts mit Helm, Armzeug und Handschuhen, an denen die Finger fehlen. Die mit Rankenornamenten überzogenen Flächen balkenartig eingeteilt und teils versilbert, teils vergoldet. An der Ostseite schwarzer Halbharnisch mit vergoldeten Rändern und Nieten. Auf der Mitte der Brust blank herausgeschliffenes Malteserkreuz.

Zwischen dem West- und dem Mittelpfeiler Vitrine mit Gewehren, die durch ihre künstlerische Ausstattung von besonderem Werte sind. Die Schäfte sind mit Bein oder Perlmutter eingelegt und die Schlösser, besonders die Radschlösser, teilweise reich ornamentiert. Hervorragend schön die Einlagen an dem zu oberst liegenden Gewehr mit Radschloß. Reiche Verzierung des Laufs und des Schlosses in Eisenschnitt an dem darunter liegenden kurzen Gewehr, das am Schloß die Bezeichnung GVZZI trägt. In mittlerer Höhe des Schrankes Radschloßgewehr, dessen Schaft reichgeschnitzt ist und gravierte Messingeinlagen trägt. Die messingne Scheibe des Radschlusses graviert und ausgesägt. Am Lauf die Jahreszahl 1662. Zu unterst reich eingelegtes Gewehr mit Ornamenten und figürlichen Jagd- und Kriegsszenen, deren eine die Jahreszahl 1612 trägt. Auf der Vitrine Helme des 16. Jahrhunderts, darunter Turnierhelm mit angefügter Verstärkung für die linke Gesichtsseite. Burgundischer Helm mit zugehörigem Kragen, der in die den unteren Abschluß des Helmes bildende Rinne eingepaßt ist: „im Kragen umgehender“ Helm. Ferner ein Helm mit elegantem, zackigen Visier und Ornamentzierungen an dessen Rändern sowie an den Seiten des Kammes und am unteren Rande.

Unter den Stangenwaffen am Mittelpfeiler beachtenswert die über 4 m langen Spieße, die Stoßwaffe der Landsknecht-heere des 16. Jahrhunderts. Der gegenwärtige Rest dieser für den Nahkampf berechneten Waffe ist das Bajonett. An der Südseite des Pfeilers Halbrüstung mit reichem, vergoldetem

Band- und Rankenornament auf rauh geätztem und geschwärztem Grunde, aus der Zeit um 1600, früher irrtümlich als Rüstung Philipps des Großmütigen bezeichnet. An der Ostseite zierlicher blanker Halbharnisch mit einfachen, getriebenen und geschlagenen Ornamenten. Auf der Nordseite weitere Halbrüstung, angeblich des um 1600 geborenen und 1652 gestorbenen Jean de Weert, Reitergeneral im dreißigjährigen Kriege. Zwischen Mittel- und Ostpfeiler kleine Feldschlange (Falkonet) mit der Jahreszahl 1628, auf alter Lafette, deren Zugehörigkeit jedoch zweifelhaft ist.

Am Ostpfeiler weitere Stangenwaffen, darunter bemerkenswert an der Westseite zwei schöne Helmbarten des frühen 16. Jahrhunderts. An der Südseite zwei Luntenspieße. Sie wurden von den Büchsenmeistern der Artillerie geführt und haben rechts und links von dem Spieß Eisen eine Vorrichtung zum Einklemmen von Luntten für das Abfeuern der Geschütze.

Vor der Südseite des Pfeilers blanker Halbharnisch des 17. Jahrhunderts mit gerissenen Rändern und mit Sturmhaube. Die Sturmhaube, mit breitem Augenschirm und beweglichem Naseneisen, eine von den Türken übernommene Form, Zischägge genannt.

Vor der Ostseite des Pfeilers schwarze ganze Rüstung des 16. Jahrhunderts mit Ornament, das die geschlitzte Landsknechtstracht nachahmt. Auf den Schultern der Achselstücke hohe Brechränder zum Schutze der Schultern und des Halses. An der rechten Seite der Harnischbrust das Loch, in dem ursprünglich der sogenannte Rüsthaken befestigt war, auf dem der eingelegte Spieß ruhte. Auf der Mitte der Brust ist ein Kruzifixus eingraviert.

Über dem Kamin weiterer Holzschild (Tartsche) mit aufgemaltem Reichsadler, davor Tischvitrine mit in der Erde gefundenen Schwertern des 12.—16. Jahrhunderts. Die beiden Schwerter mit kurzem Griff und gerader Parierstange sind die ältesten, noch rein mittelalterlichen Typen, 12.—13. Jahrh. Das Schwert mit längerer, anderthalbhändiger Griffangel und etwas gebogener Parierstange zeigt eine Form, die im 14. Jahrhundert allgemein wird. Das letzte Stück ist ein Degen des 14. Jahrhunderts mit geschwungener Parierstange und Parierbügel. In der Ecke neben dem Kamin Maschenpanzerhemd aus genieteten Ringen ohne Ärmel und mit Messingringen eingefasst. Der Kragen ist enger und steifer geflochten. Maschenpanzerhemden sind seit dem Anfang des 12. Jahrhunderts allgemein. Das vorliegende Stück wird aus dem 15. Jahrhundert stammen. Über dem Panzerhemd deutscher Helm, Schale oder Schallern genannt, aus dem 15. Jahrhundert.

Daneben an der Nordwand Vitrine mit Faustrohren (Pistolen) des 16.—18. Jahrhunderts. Interessante Bildung des Radschlusses bei dem in der dritten Reihe von oben liegenden Stück. Das zu unterst liegende Faustrohr doppelläufig mit auf beiden Seiten des Schaftes angeordneten Läufen und Schössern. Rechts neben der Vitrine ein mit reichem, geätztem Ornament versehener Morion, im Anfang des 16. Jahrhunderts anscheinend aus Spanien übernommene Helmform, die bis zum 17. Jahrhundert unter den Fußtruppen weit verbreitet war. Links sogenannter Birnhelm, dem Morion verwandte Helmform, die jedoch schon über ein halbes Jahrhundert früher wieder verschwand. Weiter Gestell mit kurzem Maschenpanzerhemd ohne Kragen, aber mit langen Ärmeln, die an den Enden mit Messingringen eingefasst sind. Darüber Teil einer Beckenhaube, nach der Form des hier fehlenden, weit und spitz vorgetriebenen Visiers auch Hundsgugel genannt. Das Stück ist unweit der Burgruine Frankenstein bei Darmstadt ausgegraben worden und stammt aus der Zeit um 1500.

In dem nächsten Gestell unten kurze Gewehre mit Lunt-, Rad- und Steinschössern, darunter zwei mit nach dem Ende zu erweiterten Läufen, sogenannte Tromblons. Diese wurden mit gehacktem Blei geladen. Oben Regal mit geätzten Morions, reich an mannigfaltigen Motiven ornamentaler und figürlicher Art. Darüber Helme des 16. Jahrhunderts und eine Sturmhaube (Zischägge). Der eine der Helme hat ein geschobenes Visier. Oben an der Wand Holzschild (Tartsche) des 15. Jahrhunderts.

Vor dem Fenster Tischvitrine mit eingelegten Damengewehren und Faustrohren, an den Kolben zu unterscheiden. Faustrohr mit Radschloß und zierlichen Beineinlagen. Radschloß-Damengewehr, eingelegt mit Messing und Perlmutter. Damengewehr mit Steinschloß und einfachen Knocheneinlagen, am Kolben beschädigt. Kleine Radschloßpistole mit Knochen-, Perlmutter- und Messingeinlagen. Weiter ein Paar mit Ornamenten und Jagdszenen zierlich eingelegter Pistolen mit geätzten Läufen. Kleine Streithacke mit Radschloß-Schießvorrichtung und eingelegtem Schaft. Endlich doppelläufiges Faustrohr mit übereinanderliegenden Läufen und ebenfalls verschieden hoch liegenden Radschlössern.

Neben dem Erkereingang schwarze Halbrüstung des 17. Jahrhunderts mit blanken Streifen und einfachem, getriebenen Randornament, auf der rechten Brustseite Kruzifix mit einem davor knienden, betenden Krieger eingeztzt. Über der Tür holländisches Ölbild des 17. Jahrhunderts, angeblich einen Obersten Mohr von der holländischen Garde darstellend. Im Erker ausbau Gestell

mit kurzen Schwertern und Hirschfängern; darunter einschneidiger Hirschfänger des 18. Jahrhunderts, mit kleiner Stein-schloßpistole mit Messinglauf, und schottisches Reiterschwert mit ledergefüttertem Korb.

Weiter an der Nordwand des Saales: Gestell mit schaftlosen Läufen von Hakenbüchsen und kleinen Feldgeschützen, außerdem einem Drehlingsgewehr von zirka 1600, mit achtteiliger Kammer, die mit der Hand zu drehen ist und bei jeweiliger Einstellung durch das Eingreifen einer Feder gehalten wird. Über den Zündlöchern befinden sich verschiebbare Pfannendeckel; die Abfeuerung geschah mittelst eines jetzt ruinierten Luntenschlosses. Solche Feuerwaffen, vor allem Faustrohre, die Vorläufer des heutigen Revolvers, sind bereits zu Anfang des 16. Jahrhunderts hergestellt worden und deutsche Erfindung. Weiter beachtenswert primitives mörserartiges Geschütz mit Haken, aber ohne Schloß, also zur Abfeuerung mittelst Handlunte, 15. Jahrhundert.

Oben an der Wand Gestell mit Armrüsten verschiedener Art und Armrustwinden. Die Armrust oder, wie man sie früher, seit dem 15. Jahrhundert, nannte: Armb-rust, schon in den ersten Jahrhunderten nach Christus bekannt, geht in ihrer Konstruktion auf die sogenannten Katapulte der Alten zurück. Im 12. Jahrhundert allgemein verbreitet und später besonders beliebte Jagdwaffe. Ihrer Geräuschlosigkeit wegen hält sie sich als solche, auch trotz der Entwicklung der Handfeuerwaffen, jahrhundertlang. Im 15. und 16. Jahrhundert Zeit der technischen Vollendung in der Herstellung der Armrüste. Verschiedene Konstruktionen des Bogens, der Spannung und des Abzuges. Für Bolzen einfache, für Kugeln (meist von Ton) doppelte Sehne und Kugelhalter. Die ausgestellten Exemplare zeigen durchweg eiserne Bogen. Zwei Exemplare, ein zusammengehöriges Paar, mit Beineinlagen an der sogenannten Säule und mit Stechschlössern versehen, die seit der Mitte des 16. Jahrhunderts auftraten. Von derselben Zeit an erscheint der sogenannte italienische Schnepfer, eine Unterart des sogenannten Ballästers, d. h. einer Armrust mit krummer Säule, die mittelst eines an der Säule angebrachten Hebelarms zu spannen ist. Der Schnepfer war bis in das 17. Jahrhundert hinein eine äußerst beliebte Fernwaffe für die Feldjagd. An den sogenannten „deutschen“ Schnepfern des 16. Jahrhunderts besteht die Säule aus Eisen mit kleinem Kolben zum Anlegen. Bei den Armrüsten deutsche Winden zum Spannen des Bogens. Zwei Armrüste mit Laufrohren für die zu verschießenden Tonkugeln. Sonst war der Bolzen Hauptgeschosß für die Armrust.

Jenseits des Einganges zum Kirchenraum Gestell mit Schwertern, Degen und Säbeln des 16.—18. Jahrhunderts: Stoßdegen mit vierkantiger Klinge, auf der die Buchstaben: I.N.N. MINI eingehauen sind. Haudegen mit der Jahreszahl 1761. Korbsäbel mit vergoldetem, graviertem Griff und Ansatz der breiten, flach gewölbten Klinge. Breites, spitzes, zweiseitiges Schwert mit geschwungenem Griffbügel und einfachem Parierringe. Haudegen mit ausgesägtem, eisengeschnittenem Korb, der rotes Samtfutter hat. Drei Degen des 16. Jahrhunderts mit schön gebildeter Parierstange und -bügeln; einer mit reichem Ornament in Punzierung und Schnitt, versilbert, auf einem anderen die Signatur des Klingenschmiedes Clemens Reißer. Der nächste Degen mit geflammt Klinge (Flamberg). Breites Schwert mit gerader Parierstange und Stichblättern in der Form des 15. Jahrhunderts. Zwei Stoßdegen mit gebogener Parierstange und durchbrochenen Körben, der eine mit Klingeninschrift PETER BERGH, der andere mit außerordentlich langer Klinge, darauf eingehauen die Buchstaben IVANI. In dem oberen Teile des Gestells zwei Reihen geätzter Morions. An der Wand darüber Ölgemälde eines unbekannten deutschen Malers des 17. Jahrhunderts, darstellend einen Offizier im Lederkoller.

An der anstoßenden Westwand eine Reihe von leichten halben Fußharnischen des 17. Jahrhunderts, von denen zwei geschwärzt sind, mit blanken Streifen; die anderen ganz blank. An der Wand darüber Ölbildnis des Landgrafen Philipp des Großmütigen. Rechts und links davon oben zwei gebogene Holzschilde mit zackigen Kanten, unten spitz zulaufend, aus der Zeit um 1500, darunter zwei eiserne Schilde, der linke rund, ursprünglich anscheinend mit Stoff bezogen, am Rand ein Rest von Fransen erhalten; innen doppeltes Lederfutter und lederne Handhaben. Der rechte Eisenschild oben und unten spitz zulaufend, mit messingnen Nietknöpfen, die innen das Lederfutter und die Griffe hielten. Auf dem Schild in der Mitte eine von einem Stern umgebene, vierkantige, etwa 10cm lange Eisenspitze. Vor den letztgenannten beiden Gestellen Schleudermaschine (Balliste), jedenfalls zum Schleudern von Feuerbränden. Der Schleuderarm wird mittelst zweier schweren, aus je drei Teilen bestehenden, eisernen Bogen gespannt. Das Alter des Stückes ist schwer zu bestimmen, da offenbar verschiedenes daran erneuert ist. Über der Tür zum Treppenhaus weiterer Holzschild mit Adlerwappen (vergl. oben S. 74).

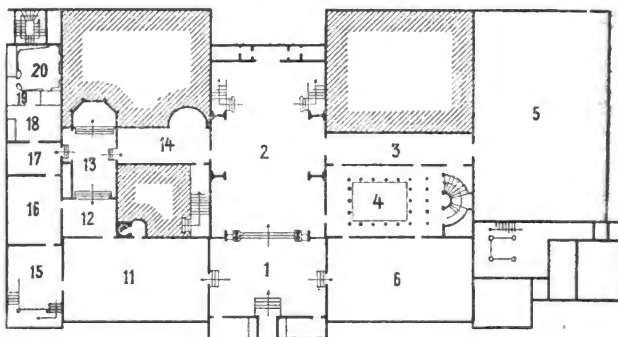
Auf dem die Mitte des Saales durchziehenden Balken und in den Ecken Fahnen hessischer Regimenter aus der Zeit der

Landgrafen Ludwig VIII. und Ludwig IX. Die meisten der Fahnen zeigen die Wappen und Ornamente aufgemalt, einige wenige sind in Applikationsstickerei (Aufnäharbeit) ausgeführt.

In der Nordwestecke des Treppenhauses (Raum 15) fünf hessische Kavalleriestandarten vom Ende des 17. Jahrhunderts. In der Südostecke große, gelbe Fahne mit dem doppelköpfigen Reichsadler. Das Tuch anscheinend erst nachträglich zu der jetzigen dreieckigen Form verschnitten. In der Südwestecke Fahne in den alt-hessischen Farben blau-weiß-rot, mit dem Löwen und einem vierspeichigen Rad im roten, einem Hufeisen im blauen Felde.

Renaissancesaal.

Östlicher Vorderbau. Erdgeschoß. Raum 6.



Schausammlung der angewandten Kunst von der Renaissance bis zum 18. Jahrhundert. Über den künstlerischen Charakter der Periode im allgemeinen siehe oben S. 48 f.

Portal an der Innenseite des Eingangs: in Holz geschnitzt, bemalt und vergoldet, Italien um 1600. Dem Eingang gegenüber in der Mitte der Rückwand: Steinkamin mit Rankenfries, Italien, 16. Jahrh. Die Ausstellung der Kleinkunst zum Teil auf alten Möbeln. In der Mittelachse des Saales vorne: großer Renaissance-tisch aus Nußbaumholz, mit Bogenstellung an den Schmalseiten und doppelter, zum Ausziehen bestimmter säulengetragener Platte, aus Chiavenna, Oberitalien, um 1580. Vor dem Kamin: großer Tisch auf Balusterfüßen, aus Köln, 17. Jahrh.

Goldschmiedekunst

hauptsächlich in den beiden die Mitte des Saales einnehmenden Achteckvitrinen, auf dem Chiavennatisch und im Wandschrank an der Eingangswand. Das meiste aus landgräfllich Hessen-Darmstädtischem Besitz. Technik vorwiegend Treibarbeit, siehe oben S. 47. Sowohl die Hohlform im ganzen als auch die besondere Ausbildung des Gefäßbauches (Buckelung, Anschwellung, Einziehung) wurden durch Hämmern aus einer Platte herausgetrieben, reichere

Formen aber häufig in mehreren Teilen hergestellt und zusammen-
gelötet. Die kleinen dicken Teile, wie Knäufe, Griffe, Deckelfiguren
wurden gegossen. Material meist Silber, gewöhnlich in teilweiser
oder ganzer Feuervergoldung.

Erste Achteckvitrine. Nr. 05, 52 und Nr. 1183 typische Bei-
spiele der Pokalform, gegliedert in Fuß, Knauf (Griff) und Bauch mit
Deckel. Die Buckelung, das der Treibarbeit geläufigste Ziermotiv,
hier im Unterschied von den fischblasenartigen Formen der Gotik
symmetrisch behandelt. Bei Nr. 1183 sind die Buckeln kleiner und
abwechselnd ornamental ausgebildet. An dem oberen, zylindrischen
Teil und am Fuß „Mauresken“ eingraviert, das aus Bandwerk und
Linienspielen mit stilisierten Blattansätzen bestehende Lieblings-
ornament der Renaissance, das ihr aus dem Orient über Venedig
zufloß. Auf dem Deckel die kleine gegossene Figur des Sankt Georg
mit dem Drachen. Der Pokal stammt von der Burg in Friedberg,
wo er unter dem Namen „Quittung“ bei Feierlichkeiten von den
zuletzt aufgenommenen Burgmannen geleert wurde. Vermutlich
Frankfurter Arbeit aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. —
Reichste Ausbildung des Pokaltypus in dem großen Petruspokal
auf dem

Chiavennatisch, Nr. 2174. Die Buckelung hier überall ver-
ziert in Form von Früchten, Fruchtbündeln und Köpfen. Die Me-
daillonbilder am Gefäßbauch, mit Szenen aus Petri Leben, ein-
gefaßt von Roll- oder Kartuschenwerk, dem von der Renaissance
eingeführten Umrahmungsmotiv, das bald zum bewegten Spiel aus-
gezackter, gerollter und sich gegenseitig durchdringender Flächen
entwickelt wurde, vergl. oben S. 52. Arbeit des Meisters Linhard
Bawer (Bauer) in Straßburg i. E., um 1569. Der Pokal war laut
Inchrift im Deckel im Jahre 1658 von dem Kaiserlichen Obristen
Augustin Oswaldt von Lichtenstein dem Deutschordensstift zu
Münster in Westfalen gestiftet worden. — Nr. 10 Diana zu Pferde,
Nr. 11 St. Georg, den Drachen tötend und die Königstochter be-
freiend, beides Trinkspiele, ursprünglich unten mit Feder zum Auf-
ziehen und auf Röllchen laufend, die Tierköpfe abnehmbar zum
Trinken. Wechsel zwischen Vergoldung und natürlichem Silberton.
Reste kalter Bemalung. Augsburger Arbeiten, zweite Hälfte des
16. Jahrhunderts. — Nr. 1164 großer Prunkpokal aus geschliffenem
Glas, in vergoldetem Silber gefaßt. Geschenk des Kurfürsten von
Köln, Maximilian Heinrich Herzogs von Bayern (1650–1688), an
die Landstände von Westfalen. Der breite Akanthus am Fuß, die
im Glas eingeschliffenen natürlichen Blumenmotive, der reiche
Belag mit großen Steinen zeigen bereits den Geschmack der Ba-
rockperiode.

Für die Mannigfaltigkeit der Formen und des Materials, die in der Goldschmiedekunst Verwendung fanden, ist wiederum der Inhalt der ersten Achteckvitrine von Interesse. Nr. 7 Nautiluspokal: die schöne Nautilusmuschel als Gefäß, von Amphitrite getragen und von Poseidon auf dem Deckel bekrönt, am Fuß unten und am Deckel das Spiel der Wogen mit ihren Bewohnern. Werk des Augsburger Meisters Friedrich Hillebrand, um 1580–1608. Am Gewand der Figur Reste kalter Bemalung. — Nr. 28 Nashornpokal: Horn des Nashorns, auf der Drehbank geformt, in massives, reich mit Steinen und Email verziertes Gold gefaßt. Die beschädigte Emaillierung teils mit undurchsichtigen (opaken) Glasflüssen, teils mit durchsichtigen, durch die der Goldgrund durchleuchtet. — Nr. 33 Schale aus Heliotrop, in Gold gefaßt, durch einen Emailstrauß mit großer Perle verziert. Nr. 1195 Achatschale, von Triton getragen, am Fuß Fries mit Jagdszenen, auf dem fischköpfig gebildeten Griff Amor mit Dreizack, auf Meerdrachen reitend. — Ferner Bernsteinhumpen, in vergoldetem Silber gefaßt, mit unterlegten figürlichen Reliefs. Schachbrett in der gleichen Technik. Beides deutsche Arbeiten um 1600. — Nr. 160 Kokosnuß als Pokal, mit dem für die Frührenaissance charakteristischen Laubwerk und feinen Medaillonbildnissen geschnitzt. Fassung fehlt. 16. Jahrhundert. — Nr. 139 Gefäß in Form eines Fisches, aus Bergkristall geschnitten, italienische Arbeit, 16. Jahrhundert.

Zweite Achteckvitrine, vorwiegend Goldschmiedekunst des 17. und 18. Jahrhunderts, mit der für den deutschen Barockstil charakteristischen Ornamentierung, vergl. oben S. 55ff. Nr. 6 Straußeneipokal, Fassung Silber, teilweise vergoldet, in durchbrochener, gravierter Arbeit, mit breitem, stark ausgezacktem Akanthuslaubwerk. — Nr. 1181 Teller mit zwei Meßkännchen. Verzierung: Laub- und Bandelwerk, Steine und Plättchen mit Maleremail auf weißem Grunde, Augsburger Arbeit um 1720. — Nr. 1212 Deckelpokal, mit zahlreichen figürlichen Reliefs: Äneasage, Tierfabel, Jagdszenen; als Knauf Herkules die Hydra erlegend, auf dem Deckel Neptun. Im Ornament ist das Roll- und Kartuschenwerk zum barocken „Ohrmuschel“- oder „Knorpelstil“ entwickelt, vergl. oben S. 55. — Dose, Medaillonbildnisse u. a. mit Maleremail auf weißem Grunde (vergl. unten S. 89). Schmuck zum Anhängen: vorn Gemme mit Darstellung des Opfertodes des Marcus Curtius, von Brillanten eingefast, hinten in Email Apollo mit Musen, darüber das Wappen des Kardinals Richelieu. — Nr. 34 silberner Becher, in Filigranarbeit (gekörnter Silberdraht zu meist spiralförmigen Linienspielen gebogen) und mit Steinen belegt. 18. Jahr-

hundert. — Nr. 27 Deckelpokal aus Rubinglas mit eingeschliffener Verzierung (vergl. unten S. 87).

Wandschrank neben dem Haupteingang. Nr. 1247 silberne Prunkuhr, mit reichem Barockornament und figürlichen Motiven in Treibarbeit. Hochzeitsgeschenk an Johann Reinhard, letzten Grafen von Hanau-Lichtenberg, von seinen Vasallen im Elsaß, deren Wappenschilde angehängt sind. Werk des bekannten Goldschmieds Albrecht Biller in Augsburg († 1720) vom Jahre 1699. — Nr. 1180 silberner Abtstab, teilweise vergoldet, mit Wappen und Namen des Josephus Kropff, Abtes von Bredelar (Regierungsbezirk Arnberg, Westfalen) vom Jahre 1789. — Nr. 1175 Prunkschüssel aus Silber und Kristallglas, mit überreichem Belag von Steinen und Reliefemail, das Blumen, Früchte und Vögel darstellt. Süddeutsch, 17. Jahrhundert.

Vitrine an der Fensterwand. Große astronomische Standuhr mit architektonischer Bekrönung und reichem Laubwerk in getriebener Arbeit, 17. Jahrh. — Schildkröte mit Reiter, als Tafelaufsatz, durch Uhrwerk im Innern beweglich. Silber, vergoldet und emailliert. — Taschenuhr aus Elfenbein, mit dem Namen des Hans Ducher zu Nürnberg und der Jahreszahl 1585. Andere Instrumente in der Sammlung physikalischer Instrumente.

Steinzeug.

Wandschrank neben dem Haupteingang.

Steinzeug von Siegburg. Zweite Staffel von oben: Nr. 1a Henkelbecher mit Maske, 16. Jahrhundert, Ende. Das Steinzeug ein steinhart gebrannter, mit Salzglasur versehener Ton, in Siegburg von schöner, weißlicher Masse, weshalb hier nur selten farbige Glasuren verwendet wurden. Herstellung der Hauptform auf der Töpferscheibe, unter Anlegung von Schablonen für die Profile. Der Fuß mit der Hand bearbeitet. Der Henkel besonders geformt und mit Tonschlicker angesetzt, die Ansatzstellen mit dem Finger verstrichen. Ebenso die Maske besonders aufgesetzt. Nr. 168 Schnabelkanne. Figuren, Bäume, größeres Blattornament und Rosetten aufgesetzt, dagegen das kleine, öfters wiederholte Akanthusmotiv mit Stempel eingepreßt, die kleinen, oben und in der Mitte sich herumziehenden Kreise mit spitzem Werkzeug eingeritzt. Bei dem Wappen am Hals die Jahreszahl 1577. Nr. 2a Henkelbecher mit eingedrücktem und eingeschnittenem Ornament, das unten noch gotische Form zeigt. — Oberste Staffel: Nr. 178 Trinkgefäß, genannt „Schnelle“, mit dem Wappen von Lübeck und der Jahreszahl 1591. Solche Wappen erinnern an den großen, von den Siegburger Töpfern betriebenen Export ihrer schönen Ware, deren Herstellung sie durch

strenge Zunftvorschriften geheim zu halten wußten. — Dritte Staffel: Nr. 175 Schnelle mit Darstellung der Lukrezia und der allegorischen Figur der Gerechtigkeit, 16. Jahrhundert. Nr. 201 Handwärmer in Form eines Buches.

Westerwälder oder Nassauer Steinzeug (besonders Gegend von Höhr und Grenzhausen bei Koblenz, „Kannebäckersländchen“): Nr. 190 Feldflasche. Graue Masse, blau und violett dekoriert, mit Wappen von Sayn-Wittgenstein und Jahreszahl 1680. Andere, dem 18. Jahrhundert angehörige Arbeiten aus Höhr-Grenzhausen, mehr mit flacher, eingeritzter und gemalter Verzierung, im westlichen Untergeschoß des Vorderbaues. Frechen bei Köln: Nr. 3a sogenannter „Bartmannskrug“. Unreine graue Masse mit getupfter brauner Glasur und aufgelegter bärtiger Maske. Raeren (südöstlich von Aachen): Nr. 692, aus der Mohrenapotheke in Friedberg. Graue Masse, zum Teil blau gefärbt, mit eingepreßtem und eingeschnittenem Ornament, in der Mitte aufgelegt eine Schrifttafel in Rollwerkumrahmung mit Jahreszahl 1591. Unterste Staffel: emailliertes Steinzeug, Kreußen in Franken, 17. Jahrh. Dunkelbraune Masse mit aufgelegten Reliefs und Bemalung in Schmelzfarben: Nr. 184 Planetenkrug. Nr. 4a Jagdkrug.

Kölner Tisch. Nr. 191 brauner Krug mit Stammbaum Maria in gotischem Rankenwerk. Werkstatt in der Maximinenstraße in Köln, um 1520. — Nr. 173 großer, hellbraun glasierter Krug mit reicher, aufgelegter und eingepreßter Verzierung, um den Bauch Rollwerkfries mit Medaillonbildnissen, Raeren, Jahreszahl 1598. — Nr. 187 Apostelhumpen, Kreußen. — Dagegen ist die Pilgerflasche daneben nicht Steinzeug, sondern Hafnerware mit bunter Glasur. Die besonders geformten und aufgelegten figürlichen Reliefs stellen dar: Simson und Delila, Lukrezia, Salomos Götzendienst. Oben ein Schriftband: blasius noblista ordinavit 16. Jahrh. Süddeutschland.

Gläser.

Kölner Tisch: Nr. 35 großer Pokal aus grünlichem Glas. Die Hauptform hergestellt durch Blasen des in glühend flüssigem Zustand befindlichen Glases mittelst eines eisernen Rohres, der „Pfeife“. Auf dem zylindrischen Unterteil ringsum „Nuppen“ aufgeschmolzen. Nr. 36 sogenannter „Krautstrunk“, Pokal von faßartiger Form. Die „Nuppen“ hier nicht mit kurzer Spitze, sondern durch längeres Hinziehen des Flusses ösenförmig gebildet. — Nr. 37 sogenannter „Römer“, an dem zylindrischen Griff Rosetten. — Nr. 22 Pokal mit aufgemaltem, goldenen Rankenfries, in den der Spruch radiert ist: Ihr liebe Freund allzusamen, Ihr seid mir Wilkom... in Gotts Namen. Um 1600.

Auf der andern Seite: zylindrische Gläser, mit Schmelzfarben bemalt. Nr. 2 Reichsadlerhumpen vom Jahre 1614. — Nr. 10 Kurfürstenglas vom Jahre 1621. — Andere emaillierte Gläser dieser Art im Wandschrank links vom Eingang, oberste Staffel: Nr. 6 Humpen, datiert 3. Juni 1653. Darstellung: die Familie Scheiffer vor dem Gekreuzigten kniend, hinten Madonna im Strahlenkranz. — Nr. 5 Jagdhumpen von 1586 mit Spruch: „Jaeger sauff Dich voll, so laufenn Dir die Hunde woll.“

Kleine Vitrine vor dem dritten Fenster. Untere Staffel: Nr. 5a Venezianer „Flügelglas“, in Kelchform. An dem strickförmigen Griff, in welchem weiße Fäden eingeschmolzen sind, sind blaue, gekniffene und netzartig gepresste Flügel angesetzt. Venedig, 16.—17. Jahrh. — Die in Venedig (Murano) blühende Glasindustrie wurde im 16. und 17. Jahrhundert von Venezianer Künstlern auch nach Deutschland übertragen. Nr. 6a Flügelglas. Vermutlich aus einer in Köln im 17. Jahrhundert arbeitenden Glasfabrik. Nr. 7a kleines, eckiges Gefäß mit „Fadenglas“: in dem farblosen Bauch netzartig gekreuzte Glasfäden eingeschmolzen, abwechselnd mit breiteren weißen Streifen. — Nr. 33 Kännchen mit eingeschmolzenen, spiralisch gewundenen, abwechselnd weißen und weiß-roten Fäden. Nr. 8a Fläschchen aus „Millefioriglas“: die Querdurchschnitte von Bündeln aus verschiedenfarbigen, zusammengeschmolzenen Glasstangen auf dem farblosen Gefäßkörper eingeschmolzen.

Zugleich kam eine neue Bearbeitung und Verzierung des Glases auf, die ihre Hauptblüte gegen Ende des 17. Jahrhunderts erreichte. Nach Art der italienischen Bergkristallarbeiten (vgl. den Fisch Nr. 139 oben S. 84) und des vertieften Gemmenschnittes schnitt man in dem glattgeschliffenen und polierten Glas mittelst des Gravierrades vertiefte Ornamente und Figuren ein (daneben auch Gravierung mit Diamant und durch Ätzen). Diese, einen klaren und dickwandigen Glaskörper erfordernde Kunst wurde besonders in Böhmen und Schlesien, aber auch andernorts durch wandernde Künstler ausgeübt. Beispiele auf der oberen Staffel: Nr. 9a Römer mit eingeschnittenen Bäumen, Vögeln u. a. Nr. 10a zylindrischer Becher mit Kugelfüßen. Eingeschnittene Ansicht von Stadt und Burg Friedberg, mit dem doppelköpfigen Reichsadler und der darauf bezüglichen Inschrift: *sub umbra alarum tuarum*. Aus der Burg in Friedberg, um 1700. Nr. 142 großer Deckelbecher mit Bildnis Josefs I. und Belagerung von Landau, mit darauf bezüglichen Versen. Nr. 122 Becher mit Darstellung einer Jagd, besonders kostbar durch die schwierig herzustellende Politur in der vertieften Gravierung, die gewöhnlich in der durch das Gravierrädchen verursachten Rauigkeit stehen blieb. Ende des 17. Jahrh. — Später wird die beliebteste Form des

Trinkgefäßes das Kelchglas auf hohem Fuß, mit figürlichen Darstellungen, Ornamenten und besonders Wappen in Gravierung. So Nr. 34 Deckelglas in Kelchform, mit Venusbild und italienischer Inschrift, 18. Jahrhundert.

Kleine Vitrine vor dem zweiten Fenster. Untere Staffel: Trinkgefäße in phantastischen Formen, Stiefel und Pistole. Nr. 11a Kelchglas mit Glocke im Fuß. Nr. 12a Kelchglas mit schräg aufsteigenden Ornamentstreifen, die zwischen Fruchtbündeln und Reihen der beliebten kugelartigen Motive wechseln, die darin geübten Arbeiter wurden „Kugler“ genannt. Obere Staffel: Nr. 13a Glas mit dem um 1700 beliebten „Laub- und Bandelwerk“, von mythologischen Figuren und Vögeln belebt. Ferner mehrere Kelchgläser mit Wappen von Deutschordensherren.

Majoliken.

Auf dem alten Renaissancetisch links vom Kamin: kleine Sammlung italienischer Majoliken, besonders von Urbino. Diese Gefäße wurden vorwiegend nicht als Gebrauchs-, sondern als Schaugerät hergestellt.

Unten in der Mitte: Nr. 356 Teller. Darstellung: Europa von Jupiter in Gestalt eines Stieres entführt, in reicher Landschaft. Urbino, 16. Jahrh. — Technik: die Form bei Gefäßen von kreisrundem Durchschnitt, wie hier, auf der Töpferscheibe hergestellt. Der Teller dann leicht gebrannt und in ein Glasurbad von weißer Zinnglasur getaucht, die als pulvrige Schicht den Ton bedeckt und den Grund für die Farben bildet, die sodann aufgetragen und im Scharfffeuerbrand mit der Glasur verschmolzen werden. Die Bemalung auf wenige, feuerbeständige Farben beschränkt. — Nr. 378 Jagdflasche: Apollo und die Musen; Perseus befreit die Andromeda. Die Henkel als Astwerk gebildet. Urbino, 16. Jahrhundert. Herstellung hier mittelst Hohlform von Gips; Henkel besonders modelliert und angesetzt. Vergl. das Gegenstück Nr. 375. — Nr. 366 Schälchen. Innendarstellung: Daphnes Verwandlung in einen Lorbeerbaum. Außen: Rankenfries. Urbino, 16. Jahrhundert. — Nr. 377 Schnabelkanne: Moses schlägt Wasser aus dem Felsen. Ausguß als Tierkopf, Henkel in grotesker Verbindung von Tierfuß und Akanthusblatt. Urbino, zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts. — Obere Staffel: Nr. 367 Leuchter: Nymphen in Landschaft und Amoretten. Urbino, 16. Jahrh. Vergl. Gegenstück Nr. 363.

Maleremail von Limoges.

Auf dem italienischen Renaissancetisch rechts vom Kamin. Unten Nr 79 große Prunkschüssel: Hirschjagd mit König zu Pferde

und großem Gefolge. Ringsherum zwei Rankenfrieze, der obere von hornblasenden und delphinreitenden Putten belebt, dazwischen vier ovale Medaillons mit Gottheiten. Rückseite: großer Jünglingskopf in Rollwerk, auf schwarzem Grunde, von Blätterkranz umrahmt. Von Jean Limousin (Limoges, um 1561—1646), dessen Name vorne auf einem Schriftfäfelchen steht.

Herstellung: Im Unterschied vom romanischen Grubenschmelz, durch das dieselbe französische Stadt berühmt war (oben S. 40), ist diese in der Renaissance entwickelte Technik eine Schmelzfarbenmalerei auf Kupfer, wobei die Fleischteile und die Tierfiguren auf deckendem schwarzen Grund durch aufgetragenes Weiß und Rot ins Helle modelliert sind. In den Gewändern wird durch Silber- und Goldplättchen, die den durchsichtigen Schmelzfarben untergelegt werden, der Glanz gesteigert. Jeder neue Farbauftrag auf eine vorhandene Farbe macht einen neuen Brand nötig. Von demselben Künstler Jean Limousin rühren die Salzfüßer, Leuchter und Kannen her, meist mit dem Monogramm bezeichnet. Sämtlich, wie die italienischen Majoliken, Schau- nicht Gebrauchsgerät. — Ein anderer Meister von Limoges, Jean Courtois, um 1545—1586, hat außer den Platten Nr. 74—75, mit Darstellungen aus der Medeiasage, die große Prunkschüssel oben Nr. 73 gemalt. Hauptbild: das babylonische Weib auf dem Drachen, wovor die Könige knien (Offenbarung Johannis, Kapitel 17). Ringsherum zwei Frieze auf schwarzem Grund: ein innerer, schmaler, mit goldenem Ranken- und Bandwerk, ein breiterer außen, mit farbigen „Grotesken“ (vergl. oben S. 49). Inkarnat rötlicher als bei Jean Limousin. Der Kupfergrund kommt mehr zur Geltung. Die Kessel u. a. auf den Medeaplatten nur mit goldener Strichelung unter farbloser Glasur angegeben.

An den Fenstern Glasmalereien: Wappenscheiben des 17. Jahrhunderts, aus Zunftstuben in Straßburg i. E. Über die Technik siehe oben S. 51. Die fünfte Scheibe mit dem vollen Namen des Meisters und Datum: H. W. Wolf, Glasmaler in Zürich 1681. — Die wichtigeren Gemälde an den Wänden: in der Mitte der Hauptwand, Nr. 301, großes Jagdstück, nach der Tradition von Frans Snyders (vergl. unten S. 100). Rechts und links, Nr. 489 und 490: Bildnisse Ludwigs XV., Königs von Frankreich, und seiner Gemahlin Maria Leszczyńska, von J. B. van Loo (1684—1745, Aix in der Provence), in den ursprünglichen, reichgeschnitzten Rahmen, die für die Ornamentik der „Régence“, des Übergangs des Louis XIV.- zum Louis XV.-Stil (Rokoko) bezeichnend sind (vergl. oben S. 56). Auch der auf dem Bilde der Königin gemalte Tisch hat das Gepräge dieser Zeit. Über dem Kamin, Nr. 589, Luca

Giordano (1632—1705, Neapel, Rom): Entführung der Europa. — Links, Nr. 486, Jos. Vivien (1657—1734 Lyon, Bonn): Bildnis des Herzogs Ferdinand Maria von Bayern. — Zwischen den Fenstern, Nr. 10, Joh. Heinrich Roos (1631—1685, Otterberg in der Pfalz, Frankfurt a. M.): Bildnis eines Gelehrten. — Nr. 311, dem Gerhard van Honthorst zugeschrieben (1590—1656, Utrecht, Italien, England): Christus und Nikodemus. — An der Eingangswand links, Nr. 385, Jeremias van Wingen (1587—1658, Frankfurt a. M.): Bildnis eines Juweliers vom Jahre 1645. — Rechts, Nr. 5, Karl Scretta, (1604—1614, Prag): Männliches Bildnis.

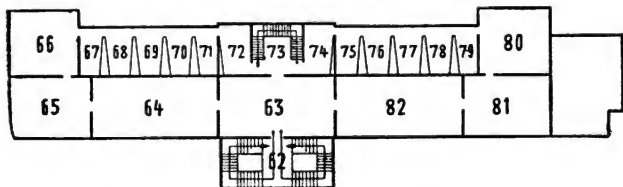
In der anstoßenden Mittelhalle (2) rechts Marmoralter des 17. Jahrhunderts aus Heusenstamm am Main, in den Formen der Spätrenaissance, mit Krönung und Himmelfahrt der Jungfrau Maria. Gegenüber großer Steinaltar des 18. Jahrhunderts aus Kirn an der Nahe, in den geschwungenen, weichflüssig bewegten, den strengen Aufbau der Renaissance auflösenden Formen des Rokoko und mit dem charakteristischen Ornament dieser Periode, dem sogenannten Muschelwerk (*rocaille*), dessen phantastische Bildungen gerne mit natürlichen Blumen durchsetzt werden (vergl. oben S. 56).

Aus der Mittelhalle führt die große Treppe hinauf zu Gemäldegalerie und Kupferstichkabinett.

Im Treppenhaus, vor dem Eingang in die Galerie, Südwand, über der Tür: Nr. 80 Heinrich Schmidt (geb. um 1740 bei Saarbrücken, gest. 1821) Artemisia an der Aschenurne ihres Gemahls trauernd. Links davon, Nr. 520, schlafende Venus auf dem Ruhebett, von einem niederländischen oder französischen Maler des 17. Jahrhunderts, frei nach Giorgione-Tizian. Darüber, Nr. 638, lebensgroßes Mädchenbildnis, vielleicht niederländisch, 17. Jahrh. Rechts von der Tür, Nr. 407, Wachtstube, bezeichnet: Nys 1662. Darüber, Nr. 351, Bildnis eines Knaben mit Windspiel, von einem Niederländer des 17. Jahrhunderts. Seitlich von der Eingangstür zur Galerie, links: Nr. 105, Lorenz Adolf Schönberger (geb. um 1770 in Vöslau bei Wien, gest. 1847 in Mainz), große Landschaft; rechts: Nr. 138, Eduard von Heuß (geb. 1808 in Mainz, gest. 1881), Entführung der Europa.

Gemäldegalerie.

Hauptbau. Mittelgeschoß.



Die altdeutschen und altniederländischen Maler.

Oberlichtsaal 63 und Kabinette 71—74.

Über die allgemeinen Bedingungen künstlerischen Lebens im 15. und 16. Jahrhundert vergl. oben S. 40 und 48.

Die Malerei war bis mitten ins 14. Jahrhundert im Wesentlichen farbige Umrisszeichnung gewesen und hatte ihre Hauptaufgaben, die Darstellung religiöser Motive an den Wänden und in den Fenstern der Kirchen (Wand- und Glasmalerei, oben S. 41f.) unter dekorativen Gesichtspunkten, aber noch nicht mit der Absicht einer malerischen Wiedergabe der wirklichen Erscheinung gelöst. In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts beginnt der kräftig erwachte Wirklichkeitssinn, der die Plastik bereits im 13. Jahrhundert beseelt hatte, auch in das Gebiet der Flächenkunst einzudringen: die Illustrationen der geschriebenen Bücher (Miniaturen) und die Altarbilder lassen mehr und mehr ein eigentlich malerisches Bestreben erkennen, das mit der Farbe die charakteristische Oberfläche der Dinge, die körperliche Rundung und räumliche Tiefe darzustellen versucht und die vorher knappe, auf Andeutung des Wesentlichen beschränkte Darstellung durch dem Leben entnommene Nebenzüge bereichert. Der Vorgang der toskanischen Malerei, die durch das päpstliche Avignon nach Frankreich verpflanzt war, und die glänzende, für alle Kunst so fruchtbare Kultur der burgundischen Herrschaft (im Süden Dijon, im Norden Gent,

Brügge) haben die Entwicklung beschleunigt, die schon 1432 im Genter Altar der Gebrüder van Eyck einen Höhepunkt erreicht.

Der Drang nach vollkommener Wiedergabe der natürlichen Erscheinung führt zur Vervollkommnung der Technik. Die mittelalterliche Kunst hatte sich vorwiegend der Temperafarben bedient, bei denen das Bindemittel aus Eiweiß,¹ Harz, Honig oder Feigenmilch bestand. Die Verwendung von Öl war nicht unbekannt, aber sein entscheidender Vorzug, daß es eine die Farben mehr verschmelzende Behandlung, weichere Modellierung und kräftigere Licht- und Schattenwirkungen gestattet, ist erst gewürdigt und ausgenützt worden, als das Bedürfnis nach Naturwahrheit stärker geworden war. Der glänzende technische Fortschritt der Gebrüder van Eyck, denen man früher die Erfindung des Ölbindemittels zuschrieb, beruht nach neuerer Annahme auf einem besonders zubereiteten, aus Öl und Tempera gemischten Bindemittel und war noch nicht Ölmalerei im heutigen Sinne. Für die Wirkung der älteren Bilder war auch der glatte Kreidegrund wichtig, mit dem die auf Holz gezogene Leinwand oder das Holz unmittelbar bedeckt wurde.

Die meisten Tafelbilder des 15. Jahrhunderts in unserer Galerie sind ursprünglich Teile größerer Altarschreine, namentlich Türen (Flügel) von solchen, außen und innen bemalt; die Innenseite war immer die wichtigere. Im Innern der Schreine befanden sich häufig plastische, in Holz geschnitzte Figuren. vergl. oben S. 43.

Oberlichtsaal 63.

Dem Eintretenden gegenüber, an der Nordwand rechts, Nr. 160, Christus am Kreuz mit Maria und Johannes, seitlich in kleineren Feldern Heilige: links oben Katharina und Kunibert, unten Maria Magdalena und Leonardus; rechts oben Nicolaus und Barbara, unten Antonius Eremita und Ursula. Am Fuße des Kreuzes die Stifter des Bildes, Angehörige der Familie Rost de Cassel. Gemalt um 1410, in der Art der altkölnischen Schule des „Meister Wilhelm“, wobei man an den Maler Wilhelm von Herle (um 1358 bis vor 1378) und an seinen Nachfolger Herman Wynrich von Wesel denkt: tiefe, leuchtende Farben und ziemlich weiche Modellierung, die Frauenköpfe lieblich, aber ohne unterscheidende Individualisierung, die auch in der Haltung der Figuren kaum angestrebt ist.

Damit zu vergleichen das große Bild über der Tür der rechts anstoßenden Ostwand: es ist das Mittelstück des Hauptaltars aus der Stadtkirche zu Friedberg in der Wetterau (vergl. oben S. 44 f.), gegen 1400 entstanden. Im Mittelfelde wiederum Christus am Kreuz

mit Maria und Johannes, in den Seitenfeldern links (vom Mittelfeld anfangend): Petrus, Jakobus, Stephanus; rechts Paulus, Andreas, Laurentius. In den kleinen Feldern oben Brustbilder von Vertretern des alten und des neuen Bundes. Im Unterschied von dem kölnischen Bild hier eine zartere, hellere Farbenstimmung und weniger plastische Modellierung. Die Köpfe sind von lebendiger Charakteristik, die überschulenkten Gestalten vorwiegend auf dekorative Wirkung hin behandelt, mit vornehmern Geschmack in der Zusammenstellung der Farben und in den Linienzügen der goldenen Mantelsäume, die eine gewisse Responson der beiden Bildhälften ergeben und die einzelnen Figuren fester zusammenhalten. — Über der Tür gegenüber das Mittelstück eines anderen mittelhheinischen Altars, aus Siefersheim in Rheinhessen, um 1425 gemalt: ebenfalls eine Darstellung des Gekreuzigten mit Heiligen, in noch hellerer Stimmung und ähnlicher, aber mehr in den Farben beruhender Responson der Apostelpaare links und rechts von der Mittelgruppe.

Kabinett 72.

Ein anderer mittelhheinischer Maler, dessen Namen wir ebenfalls nicht kennen, hat in dem dreiteiligen Altar aus Ortenberg in Oberhessen, Nr. 167, Maria mit dem Christkind im Kreise ihrer Verwandten und Freundinnen dargestellt, vor ihr links die heilige Agnes, rechts Barbara und Dorothea, auf den Flügelbildern links die heilige Geburt, rechts die Anbetung der Könige. Auch dieses, um 1410 entstandene Werk zeigt eine von feinem, dekorativen Gefühl bestimmte farbige Anlage. Mit zeichnerischer, an Werke der Goldschmiedekunst erinnernder Behandlung der Gewänder verbindet sich auf den Flügelbildern schon die Darstellung räumlicher Tiefe. Liebenswürdige, einfach menschliche Auffassung der heiligen Geschichten, mit drolligen Zügen, wie sie im volkstümlichen Weihnachtsspiel vorkamen. — In der Kreuzigung gegenüber, Nr. 162, von einem vierten mittelhheinischen Maler derselben Epoche, äußert sich der junge Realismus fast ungestüm, daneben lebt auch hier in der Behandlung der Gewänder noch ein altertümliches, dekoratives Element.

Oberlichtsaal 63.

Schon damals ist die Kunst nicht an den Wohnort des Künstlers und die nächste Nachbarschaft gebunden. Ein Meister Berthold von Nördlingen hat um 1420 vermutlich für Seligenstadt am Main den Altar gemalt, von dem die zwei Flügel mit heiligen Frauen, Ostwand Nr. 165 und 166, erhalten sind. Im Ver-

gleich mit der heiteren Anmut der mittelrheinischen Frauen des Ortenberger Altars hier etwas Zeremoniöses, Gezwungenes. Aber die festere plastische Durchbildung der faltenreichen Gewänder und ein lebendiger Wechsel der Stellung, statt des dort schematisch wiederholten Dreiviertel-Profils, bezeichnen einen erheblichen Fortschritt. Meist gebrochene und etwas kühle Farben in feiner Abstimmung.

Aus einer anderen Ecke des schwäbischen Gebiets, von Meersburg bei Konstanz am Bodensee, also nicht weit von dem reichen künstlerischen Leben Burgunds, zog um 1420 der junge Maler Stephan Lochner den Rhein hinab und faßte Fuß in Köln. Von ihm an der Südwand rechts Nr. 168: die Darstellung des Christkinds im Tempel. Heller, freudiger und leuchtender in den Farben als seine kölnischen Vorgänger, unbefangener, natürlicher in der Empfindung, ein Meister in der farbigen Wiedergabe aller Erscheinung und doch den Realismus mit feinem Takte zügelnd, verschmolz er Ideal und Leben, Kirchentum und Weltlust zu einer neuen, eigenartigen Einheit. Unser Bild, eine seiner reifsten Schöpfungen und durch die im ganzen vorzügliche Erhaltung besonders wertvoll, schildert den biblischen Vorgang fast wie ein Kirchenfest in der Deutschordenskirche von Köln, in die das Bild, laut Inschrift 1447, gestiftet wurde.

Seit der Mitte des Jahrhunderts spürt man am Mittelrhein wie andernorts den Einfluß der niederländischen, durch die Gebrüder van Eyck begründeten Schule. So in den beiden Passions-szenen an der Südwand links: Nr. 171 Kreuztragung, Nr. 172 Kreuzigung. Der Maler hat die Vorgänge zu einem reichen, bunten Leben ausgestaltet, wie man es etwa bei den berühmten Frankfurter Passionsspielen sehen konnte, mit mannigfaltigen Kostümen, eigenartigem Farbengeschmack und energischer Vertiefung des Raumes durch Abnahme der Helligkeit nach hinten. Zugleich ist das Licht als Kompositionsmittel zur Hervorhebung des Wichtigen verwendet.

Religiöse Erbauung gewährten solche figurenreichen und realistischen Darstellungen natürlich weniger als Gemälde wie der eindringliche Kruzifixus in der Mitte dieser Wand, Nr. 175. Das Bild ist gegen Ende des 15. Jahrhunderts entstanden und gehört einer Gruppe mittelrheinischer Arbeiten an, die sich nahe mit den zahlreichen Stichen des nach seinen Zeichnungen im mittelalterlichen Hausbuch des Schlosses Wolfegg benannten „Hausbuchmeisters“ (auch „Meister des Amsterdamer Kabinetts“) berühren. Im Unterschied von den Passionsszenen nebenan ist hier eine mehr zeichnerische Behandlung zu bemerken. Auf

dieselbe fruchtbare Werkstatt weisen die Tafeln Nr. 211—215 hin, an der Nordwand links, Teile eines großen, angeblich aus Kloster Seligenstadt stammenden Altarwerks, bei etwas handwerksmäßiger Ausführung sehr dekorativ und mit Zügen frischer Beobachtung, namentlich in den thronenden Aposteln Petrus und Paulus. Bilder wie die Geburt und die Anbetung der Könige lassen den andauernden Einfluß der großen niederländischen Kunst erkennen, die inzwischen auch durch einen vom Mittelrhein zugewanderten Meister, Hans Memling, bereichert worden war.

Gleichzeitig schritt ein anderer mittelhheinischer Maler unter dem Einfluß des oberrheinischen Martin Schongauer zu gründlichem Naturstudium, überraschend sicherer Technik und eindringlichster Charakteristik vor: Passionsszenen Nr. 217 und 218, Süd wand rechts, und die Fragmente von Bildern mit dem heiligen Dominikus im Kabinett 72, Nr. 219—221. So war der Boden vielseitig vorbereitet für den größten mittelhheinischen Maler: Mathias Grünewald, dessen Hauptwerk man in Colmar sieht.

An der Westwand rechts, Nr. 231, Gethsemane und Gefangennahme, in schöner Landschaft mit weiter Ferne, die Köpfe und Hände lebendig durchmodelliert, in den Gewändern knittiges Faltenwerk mit reichem Spiel von Licht und Schatten. Während dies Bild an die Nürnberger Schule des Michael Wohlgemuth erinnert, des Lehrers von Albrecht Dürer, rührt von einem Schüler dieses Großen, von Georg Pencz (geb. in Nürnberg um 1500, gest. in Breslau 1556) das prächtige, 1544 gemalte Bildnis eines 33jährigen Mannes her, Nr. 240, links von der Tür. Der auch als Kupferstecher bekannte Meister bewegt sich schon ganz in der reifen, freien Kunst der Renaissance. Ein kleiner Spiegel, den der Dargestellte in seiner rechten Hand hält, gibt den Kopf im Profil wieder.

Kabinett 74.

Von einem anderen bedeutenden, durch Albrecht Dürer beeinflussten Künstler, dem Hans Baldung, genannt Grien (geb. zu Weyersheim im Elsaß, gest. 1545 in Straßburg) ein stark beschädigtes Bild aus dem Jahre 1539 an der Fensterwand, Nr. 225, der Auferstandene mit Maria Magdalena. Schräg gegenüber bei der Tür, Nr. 224: Hans Holbein der Ältere (um 1460—1524 Augsburg), Beweinung Christi und Auferstehung, auffallend durch seine kühn und ausdrucksvoll zusammengestellten Farben. Seinem berühmteren, aus der väterlichen Werkstatt hervorgegangenen Sohn Hans Holbein dem Jüngeren (geb. 1497 in Augsburg, seit 1515 in Basel, gest. 1543 als Hofmaler König Heinrichs des VIII. in London) war bisher das im Jahre 1515 gemalte Jünglingsbildnis

nebenan, Nr. 226, zugeschrieben, während man neuerdings an seinen älteren Bruder Ambrosius (nachweisbar 1516—1518 in Basel) denkt. Die Kühnheit des Kolorits, das sich in verschiedenen Tönen von Rot hält, vor blauem Grunde, ist ebenso zu beachten wie die meisterliche Charakteristik des Stofflichen in Fleisch, Auge, Haar. (Das Hauptwerk Hans Holbeins des Jüngeren, die Madonna des Baseler Bürgermeisters Meyer, ist im Privatbesitz S. K. H. des Großherzogs, im Residenzschloß*). Daneben, Nr. 223, eine durch zarte koloristische Empfindung ausgezeichnete Darstellung des hl. Laurentius mit dem Rost, aus der schwäbischen Schule, in der Richtung des B. Zeitblom.

Im übrigen erhält man in demselben Kabinett namentlich einen Eindruck von der vielseitigen, fruchtbaren Tätigkeit des aus Kronach in Oberfranken gebürtigen, später an den kurfürstlichen Höfen von Wittenberg und Weimar tätigen Lucas Cranach (1472—1553). Hervorzuheben sind die kleine, frisch empfundene Madonna Nr. 243 und das Bildnis des kunstsinnigen Kardinals Albrecht von Brandenburg, Erzbischofs von Mainz, Nr. 244, in einem reich ausgestatteten Zimmer, für dessen Darstellung und Auffassung der Maler den bekannten Kupferstich Albrecht Dürers, der „heilige Hieronymus im Gehäus“, benützt hat. In nahem Zusammenhang mit den Führern der Reformation und sie in Bild und Holzschnitt darstellend, spiegelt seine Kunst im übrigen doch weniger das geistige Ringen als das bürgerliche Behagen und die unbefangene Lebensfreude jenes Geschlechtes, dem der Humanismus auch die Pforten der antiken Mythologie neu erschlossen hat, wie das Bild Nr. 250 zeigt. An der Nordwand des Oberlichtsaales 63 (östliche Hälfte) noch ein beachtenswertes größeres Werk Cranachs mit Heiligen, Nr. 243 a.

Kabinette 71, 72.

In Köln fühlte man sich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts nicht mehr so gebunden an eine Tradition, wie sie vorher in der Schule Meister Wilhelms bestanden hatte. Es kamen so eigenartige Persönlichkeiten zur Geltung wie der „Meister des hl. Severin“ (um 1500—1515), von dem das feinkoloristische Bildchen Nr. 258 mit den lässigen, unproportionierten Köpfen herrührt, und der in Nr. 170 gut vertretene, seinem Namen nach gleichfalls unbekannte „Meister des hl. Bartholomäus“ (um 1490—1515), mit seiner sonderbaren Mischung von empfindsamem und schalk-

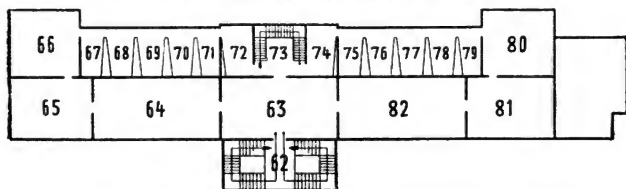
*) Besuchsstunden: 1. April bis 1. Oktober von 3—4 Uhr an jedem Wochentag, Sonntags von 11—1 Uhr; 1. Oktober bis 1. April von 3—4 Uhr Dienstags und Freitags, Sonntags von 11—1 Uhr.

haftem Wesen. Namentlich behauptet Bartold Bruin (Bartholomäus de Bruyn geb. zu Wesel 1493, † 1555 in Köln) in seinen Bildnissen, so in Nr. 198, eine durchaus selbständige, durch vornehme Ruhe der farbigen Anlage und vorgeschrittene Weichheit der Konturen ausgezeichnete Haltung. Über der Tür Nr. 181, von einem Nachfolger des „Meisters des Marienlebens“. An der Schmalwand Nr. 185 Tod der Maria, von einer gewissen Nüchternheit der Auffassung, aber mit sorgsamster Durchbildung und energischer Charakteristik der Köpfe; die Farben in großen Flächen zusammengehalten. — Aus Worms zugewandert war der besonders im Holzschnitt tätige Anton Woensam, genannt Anton von Worms (geb. vor 1511, † zu Köln 1541); von ihm in Kabinett 72 Nr. 257: Maria mit dem Kinde in einer Landschaft, kühlfarbig und herb plastisch.

Die altniederländische Kunst, die unter burgundischer Herrschaft besonders in Gent und Brügge, den großen Welthandelsstädten des Nordens im 15. Jahrhundert, erblüht war, ist hier nur wenig vertreten. Ihre grundlegende und gewaltigste Schöpfung, der Genter Altar der Brüder van Eyck, klingt noch um 1500 in den singenden Engeln des schönen Gemäldes in Kabinett 71, Nr. 189 nach, einem Werke Gerard Davids, des jüngeren Mitarbeiters Hans Memlings und seit 1484 selbständigen Meisters von Brügge. Liebenswürdige Auffassung und weiches Formgefühl bei strenger Komposition, die Hauptfigur durch warme Farben kräftig hervortretend; dazu der hochentwickelte Wirklichkeitssinn der Schule, der auch dem Landschaftlichen Raum gönnt.

Die vlämischen Maler vom 16. bis 18. Jahrhundert.

Oberlichtsaal 64. Kabinette 70, 71.



In der neuen Zeit erweitert und vertieft sich überall das Interesse an der Natur. Die Darstellungen von Landschaft, Tier-

und Pflanzenwelt werden allmählich selbständige Aufgaben der Malerei. Das erhöhte Selbstbewußtsein der Menschen gibt der Bildniskunst einen mächtigen Aufschwung und ruft, indem es auch den Vorgängen des täglichen Lebens größere Bedeutung verleiht, im Sitten- oder Genrebild einen neuen Kunstzweig hervor.

Die mit der Einnahme von Antwerpen 1585 in den südlichen, vlämischen (und wallonischen) Niederlanden, dem heutigen Belgien, begründete spanisch-katholische Herrschaft sondert die Kultur dieser Gegenden von den verwandten Holländern im Norden ab, die ihre Unabhängigkeit und den Protestantismus erfolgreich behaupten. Mit der alten Religion bleibt in der vlämischen Kunst ein ideal-dekoratives Element kräftig, die angeborene Farbenfreude erhält im Kultus täglich Nahrung. Die Ausschmückung von Kirchen und Palästen fördert eine monumentale Auffassung. Durch die kirchlichen und politischen Verhältnisse wird die Fühlung mit der Kunst der romanischen Länder, namentlich Italiens, bewahrt. Die Gestalten der antiken Götterwelt, durch die italienische Renaissance hereingerufen, locken zu kühnem Spiel der Phantasie und zu ausgebreiteter Darstellung des Nackten. Hauptsitze der vlämischen Malerei Antwerpen und Brüssel.

Kabinett 71.

Die Landschaft, in dem Bilde Gerard Davids noch auf den Hintergrund beschränkt, ist in Joachim de Patinirs „Ruhe auf der Flucht“, Nr. 193, fast zur Hauptsache geworden: der aus dem pittoresken oberen Maastal stammende Künstler (vor 1500 bis 1524 Dinant, Antwerpen) hat mit blauen und grünen Ferntönen eine phantastische, Meeresbuchten und Gebirge umfassende Weite aufgebaut. Mit gleicher Liebe für großartige Natur verband der berühmte Pieter Brueghel der Ältere, genannt der Bauernbrueghel (um 1525—1569, Antwerpen, Brüssel) schon eine höhere Reife in ihrer Darstellung. Auf dem Bilde „Tanz unter dem Galgen“ Nr. 271 sind die hohen Gebirgskzüge des Hintergrundes, vielleicht alpine Erinnerungen von seiner italienischen Reise, schon fein und duftig abgetönt, die räumliche Vertiefung ist gewonnen. Der koloristische Eindruck wird wesentlich mitbestimmt durch die warmen und mit ganz persönlichem Geschmack zusammengestellten Farben der Figuren im Vordergrund. Das mit Namen und Jahreszahl 1568 bezeichnete, also ein Jahr vor seinem Tode gemalte Bild war vom Meister testamentarisch seiner Frau vermacht worden.

Kabinett 70.

Von solchen Fernsichten, die unter dem Einfluß der Italiener bisweilen den Charakter von frostigen akademischen Kompositionen annahmen (unten S. 101), haben sich die vlämischen Landschaftler später mehr zur heimatlichen Flachlandschaft gewendet und diese, an sich nicht „bedeutenden“ Motive koloristisch ausgebildet, so Jan Brueghel d. Ä. (1568—1625, Brüssel, Antwerpen, der nach seinem vornehmen Auftreten „Sammetbrueghel“ genannte älteste Sohn des „Bauernbrueghel“), von dem die in blau-grünen und komplementären gelben Tönen angelegte, waldige Uferlandschaft Nr. 289 herrührt, und Lucas von Uden, Nr. 322. Beide waren Mitarbeiter des Rubens, dessen eigene Landschaftsmalerei auf den unbekannten Maler der Landschaft an der Fensterwand eingewirkt haben mag, an welcher der tiefe Augenpunkt auffällt.

Die Tierwelt, auch die tropische, hatte Roeland Savery (1576 bis 1639 Courtrai, Prag, Utrecht) gern in seinen von kräftigem Kolorit erfüllten Landschaften vorgeführt: 295 a, Uferlandschaft mit Vögeln. Während die Tiere hier der Landschaft untergeordnet und nur in ihrer Gesamterscheinung dargestellt sind, wird später im „Tierstück“ wie im „Stilleben“ eingehende stoffliche Charakteristik versucht: Adriaenssen Nr. 402 gibt die kühl schimmernden Schuppen der Fische und Pieter Gijssels Nr. 390 den weichen Pelz und das Gefieder von Wildpret mit liebevoller Sorgfalt wieder.

Das mythologische Gebiet ist hier vertreten durch das Nymphenbild Nr. 284, das dem Hendrik van Balen zugeschrieben wird, dem Mitschüler des Rubens bei Adam van Noort. Ein Vergleich der etwas porzellanartigen Figuren mit den lebenswarmen Körpern des Rubens (unten S. 100) hilft die Größe des letzteren würdigen. Ihm steht künstlerisch besonders nahe der berühmte Genremaler David Teniers der Jüngere (geb. 1610 in Antwerpen, † 1690 in Brüssel), der seinen auf demselben Gebiet tätigen gleichnamigen Vater (Nr. 304, Bauerntanz) weit überholt hat. In dem kleinen, 1637 gemalten Bild Nr. 363 „alter Gelehrter am Studiertisch“, verbinden sich gelblich-bräunliche und komplementäre graublaue Töne zu harmonischer Wirkung. Als eines seiner seltenen Bildnisse darf vielleicht der Offizier Nr. 358 gelten, ein Werk von erstaunlich breiter, flüssiger Mache bei so kleinem Format und von überzeugender Charakteristik der Persönlichkeit; die verschiedenen lebhaften Farben sind durch einen goldigen Ton zusammengestimmt. Anders die Bildnisse seines Zeitgenossen Gonzales Coques (1618—1684 Antwerpen), an der Wand gegenüber Nr. 376 und 377: glatt vertriebener Farbenauftrag, ruhige Eleganz im Kolorit und in der Haltung der Dargestellten. Man versteht

daß die Zeitgenossen den Maler gern als den kleinen van Dyck bezeichnet haben. — Einer älteren Zeit gehört das schöne, schwer einzureihende Brustbild eines Knaben, im vorigen Kabinett Nr. 272, an. Das miniaturartig ausgeführte kleine Gemälde des Adriaen van de Venne, ebenda Nr. 307, ist von Interesse wegen der dargestellten Prinzen von Nassau und der Kostüme aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Oberlichtsaal 64.

Schon im Anfang des Jahrhunderts war Peter Paul Rubens (geb. 1577 in Siegen, † 1640 in Antwerpen) durch die Eindrücke des Jugendunterrichts und das Studium der großen Italiener hindurch zu seiner ganz in sich geschlossenen Kunst vorgeschritten. An der Nordwand, Nr. 296: Diana und ihre Nymphen von der Jagd heimkehrend, von Satyrn angehalten, die ihnen Früchte anbieten. Gestalten der antiken Mythologie, wie sie der feingebildete Maler mit der vollen Selbständigkeit seines vlämischen Temperaments häufig dargestellt hat; die Formen und Farben der Natur in einer durch die starke Persönlichkeit des Meisters bestimmten, höchst eigenartigen und doch gesetzmäßig wirkenden Erscheinung, eine Fülle bewegten und charakteristischen Lebens, durch die Art der Gruppierung, die Beleuchtung und die farbige Anlage des Ganzen geordnet und zusammengefaßt in gleichsam spielender, sich nirgends aufdringender künstlerischer Weisheit.

Die Mitarbeit von Freunden und Schülern, wie des als Tiermaler berühmten Frans Snyders und der oben genannten Landschaftler (S. 99), bei der großen Masse von Aufträgen unvermeidlich, wird für Einzelheiten auch in diesem Gemälde anzunehmen sein. Wie die kühne wuchtige Größe Rubensscher Kampf- und Jagdbilder anregend auf seine Zeitgenossen gewirkt hat, fühlt man in der prächtigen großen Saujagd Nr. 301, im Renaissance-saal des Vorderbaus (oben S. 89), die nach der Tradition von Frans Snyders, nach neueren Ansichten von seinem gleichfalls als Tiermaler berühmten Schwager Paul Vos gemalt ist. Die dem Rubens verwandte, aber in Auffassung und Farbe meist etwas schwerere, derbere Art seines großen Zeitgenossen und Landmannes Jakob Jordaens (Antwerpen 1593–1678) sieht man in dem seltsamen allegorischen Gemälde links neben dem Rubens, Nr. 317: die vom Laster versuchte Tugend von einem Engel gestärkt. Von den glänzenden Eigenschaften seiner besten Werke erhält man freilich hier keinen Begriff.

In der Bildnismalerei hatte die Antwerpener Schule bereits im 16. Jahrhundert so vollendete und selbständige Werke auf-

zuweisen wie das Bildnis eines Wundarztes Nr. 275 (Ostwand links) von Nikolaus Neufchatel, genannt Lucidel (um 1520 bis 1590), der in der Grafschaft Mons im Hennegau geboren und in Nürnberg gestorben ist. Aus der Schule des Rubens zog Jean Baptiste Ruel, mit warmen Empfehlungen des Meisters versehen, nach Mainz und wurde dort kurfürstlicher Hofmaler. Hier das Bildnis des Kurfürsten Damian Hartard von der Leyen, Nr. 355 (Ostwand rechts).

Doch der begabteste von allen, die lernend und mitarbeitend bei Rubens aus- und eingingen, ist Anton van Dyck (geb. 1599 in Antwerpen, † 1641 in London). Weder durch Rubens noch durch Tizian, den er während eines mehrjährigen Aufenthalts in Italien studiert hat, in der Entwicklung seiner Eigenart lange aufgehalten, war er bereits in jungen Jahren der vielgesuchte Porträtist der vornehmen Welt und fand seit 1632, als Hofmaler Karls I. nach London übergesiedelt, in der dortigen Aristokratie den Verkehr und die Aufgaben, die ihm besonders zusagten. Die beiden ihm von der Tradition zugeschriebenen schönen Bildnisse Nr. 327 und 328, namentlich die laut Inschrift im Jahre 1639 gemalte, 28jährige Dame, zeigen jedenfalls charakteristische Züge seiner Eigenart. In Blick und Haltung liegt die Gewißheit des Eindrucks auf die Außenwelt; die Silhouette der Figur reicht nahe an den oberen Bildrand heran, weithin von ausdrucksvoller Wirkung. Die feinen, lang hinfließenden Hände charakterisieren die Persönlichkeit und sind zugleich von Wert für die Komposition, indem sie mit dem benachbarten Weiß der Kleidung ein Gegengewicht gegen die Lichtwerte des Gesichts geben. Ein Vergleich der beiden Gemälde mit den holländischen Bildnissen an der Wand gegenüber wird die Eigenart beiderseits noch deutlicher machen.

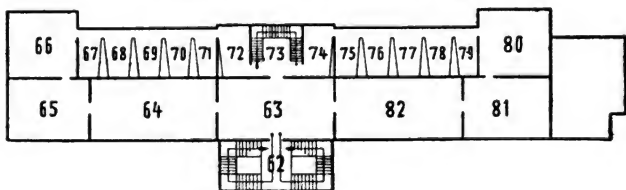
Rechts neben dem großen Rubens das fest gezeichnete, energisch aufgefaßte Brustbild eines Herrn im Harnisch, Nr. 337, von Philippe de Champaigne (1602–1674), der aus der Schule von Brüssel hervorgegangen und später am Pariser Hofe tätig war.

Die starken Eindrücke Italiens sind nicht von allen dorthin gewanderten Vlamen so zugunsten der persönlichen und nationalen Eigenart verarbeitet worden wie von Rubens und van Dyck. In der Landschaft des Joost de Momper (1564–1635 Antwerpen) Nr. 280 fallen die bedeutenden Formen und der strenge Aufbau mit kulissenartig gesondertem Vorder-, Mittel- und Hintergrund auf. Auch die lebendigere Naturempfindung des Paul Bril (1554–1626), den glänzende Aufträge ganz an Italien gefesselt haben, ist in der Landschaft Nr. 278 gebunden an eine etwas

akademische Strenge der Komposition. Dagegen war die Seemalerei, das eigenste und von der Heimat unlösbare Gebiet der niederländischen Kunst, am wenigsten von fremdartigen Einflüssen bedroht: sie ist hier vertreten in Bonaventura Peeters' (1614—1652 Antwerpen) großer, farbenheitrer Ansicht der Stadt Dordrecht Nr. 372 und in der Marine seines jüngeren Bruders Jan Peeters Nr. 392: Boote beim Walfischfang in Gewittersturm.

Die holländischen Maler.

Oberlichtsaal 64, Kabinette 67—69.



In den nördlichen Provinzen der alten Niederlande, dem heutigen Holland, war mit der Reformation ein wichtiges Gebiet der Malerei, das Altarbild, ausgeschieden. Der Farbenglanz des alten Kultus war dem schlichten, jeden Augenreiz vermeidenden reformierten Gottesdienst gewichen. Auch sonst arbeitete man nur selten unter dem Gesichtspunkt monumentaler Dekoration, der bei den fürstlichen Aufträgen des Rubens und van Dyck so sehr mitsprach, und behielt fester die Dinge an sich im Auge. Der Bruch mit Rom hat die Beziehungen zur Kunst des Südens und zum Geist der italienischen Renaissance gelockert und den Boden gesäubert zur Entwicklung einer wahrhaft nationalen Kunst. Die antike Mythologie tritt mehr zurück. Das Figurenbild, soweit es nicht einfaches Sittenbild ist, holt seine Motive mit Vorliebe aus der Bibel, namentlich aus dem alten Testament, mit seiner klaren Plastik des allgemein Menschlichen. Das durch die Unabhängigkeitskämpfe hoch entwickelte bürgerliche Selbstbewußtsein kommt der Bildnismalerei in besonderem Grade zugute. Die reichen atmosphärischen Erscheinungen der Meeresnähe geben dem Landschaftsbild neue Aufgaben. Maßhaltend in

den Lokalfarben, deren Veränderungen unter dem Einfluß der Luftschicht fein beobachtet werden, entwickelt man das Element des Lichtes, die Gegensätze und Übergänge von hell und dunkel, zu wichtigen Trägern der Komposition und zu Ausdrucksmitteln seelischen Lebens.

Oberlichtsaal 64.

In der Mitte der Südwand das große Frauenbildnis Nr. 369 von Jakob Backer (Amsterdam 1608/09—1651), einem wenig bekannten, aber bedeutenden Zeitgenossen Rembrandts, früher dem Bartholomäus van der Helst zugeschrieben. Sichere, das Unwesentliche unterordnende Charakteristik. Die straffe Haltung der Sitzenden, das feste Antlitz, die Hände, die so sprechend aus dem Dunkel hervortreten, kennzeichnen die tätige, umsichtige, in sich geschlossene Persönlichkeit, in der man die Regentin eines Waisenhauses vermuten möchte. Die beiden anderen lebensgroßen Bildnisse dieser Wand, Nr. 386 und 387, sind von Govert Flinck, dem 1615 in Kleve geborenen Schüler Rembrandts (früher als G. van Eeckhout aufgeführt). Auch hier, wie bei Backer, im Vergleich mit den van Dyck zugeschriebenen Bildnissen der Nordwand, einfache, nicht auf irgendwelchen Eindruck berechnete Haltung, völlige Neutralität der Dargestellten gegenüber der Außenwelt, rückhaltloses Sichgeben des Menschen, wie er ist. Die Silhouette ist weniger bestimmt, der Kopf bleibt beträchtlich unter dem Bildrand, der Hintergrund ganz in neutralem Grau. In dem Frauenbildnis Nr. 387 steht der blühenden Farbe der Wangen das rote Band am Handschuh und die rote Tischdecke gegenüber. Bei Dirk Santvoorts (1610—1680 Amsterdam) prächtigem, 1644 gemaltem Kinderbildnis, Nr. 350a, wird man auch die liebevolle Behandlung des Stofflichen nicht übersehen. Ganz in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts gehört Gottfried Schalcken (1643—1706 Dordrecht, Haag): von ihm das Bildnis Wilhelms III. von England, Nr. 424 (obere Reihe rechts), in der von Schalcken beliebten effektvollen Kerzenbeleuchtung.

Zwischen den Bildnissen größere Landschaften. Links Nr. 408 A. van der Poel: Winterbild mit Eislauf, gemalt 1652. Rechts Nr. 388 A. van Everdingen (Alkmaar, Amsterdam 1621—1675): Wasserfall, aus dem ruhigen Dunkel des Waldes eindrucksvoll hervortretend, ein dem Maler von seinen norwegischen Studienreisen vertrautes Motiv. Nr. 383 Aert van der Neer (Amsterdam 1603—1677): Mondscheinlandschaft, vorzügliches Beispiel dieses seines berühmt gewordenen Lieblingsfaches, mit dem für ihn bezeichnenden, etwas warmen Mondlicht in tiefbraunem Dunkel. — Nr. 323 Salomon van Ruisdael, der Oheim des berühmten Jakob van

Ruisdael (Haarlem um 1600–1670): eine Hütte unter hohen Bäumen, davor ein Reisewagen und ausgestiegene Passagiere. Das Licht fällt von links her ein und belebt mit wechselndem, durch den Wolkenzug bedingtem Spiel von Licht und Schatten den Boden und die Bäume, während die Ferne ganz in der Sonne liegt. Das Bild war früher dem Jan van Goyen zugeschrieben. Ein Schüler Goyens, Walter Knyff, hat vielleicht Nr. 401 (obere Reihe) gemalt, eine Ansicht von Nymwegen. — Die neben Bildnis und Landschaft in der holländischen Malerei besonders beliebte Tier- und Stillebenmalerei ist an dieser Wand vertreten durch Nr. 437: Hühnerbild von Willem van Royen (Haarlem, Berlin um 1680) und Nr. 321: Frühstück, vielleicht von Willem Claesz Heda (1594 bis 1679, Haarlem).

Für die Auffassung biblischer Motive sind charakteristisch die beiden Gemälde an der westlichen Schmalwand Nr. 350 und 349, Darstellung im Tempel und Emaus, aus der Schule Rembrandts. Die Darstellung im Tempel zeigt das in warmen Farben leuchtende Helldunkel aus Rembrandts Spätzeit. Der Gang des Lichtes betont die Köpfe Marias, Simeons und des Kindes. In den Stoffen tritt der schöne Akkord von Orange und Blau hervor. Auch in „Emaus“ ist Rembrandts ideales, d. h. nicht aus einer natürlichen Quelle hergeleitetes Licht verwendet, um das Wichtige zu betonen: den Kopf und die das Brot brechenden Hände Christi und das Profil des erstaunten Jüngers rechts, der die Züge von Rembrandts Bruder trägt. Aber den Bildern fehlt das allmähliche Ausklingen des Lichtes im Dunkel, wie der Meister selbst es darzustellen gewußt hat.

Kabinett 68.

Von Rembrandt selbst (Rembrandt Harmensz van Rijn, 1606–1669, Leyden, Amsterdam) besitzt die Galerie das Gemälde Nr. 347: Christus am Marterpfahl. Der Körper Christi, das milde, feine Haupt sind nicht schön im Sinne der italienischen Renaissance; aber eine Fülle warmen Lichtes ergießt sich von links her über die Gestalt und hebt sie wunderbar aus der Umgebung heraus, die beiden Schergen streifend, um den Helm mit getriebener Arbeit und den Schwertgriff spielend und noch tief ins Dunkel hineindringend, den leeren Raum beseelend. Das ist das „Helldunkel“ Rembrandts, das „mit dem einfallenden Lichte das Auge unmittelbar auf den Mittelpunkt der Darstellung lenkt und in ahnungsvollen Übergängen das umgebende Dunkel erst allmählich erleuchtet“ (Wilhelm Bode). Der Meister hat das Bild mit seinem Namen und der Jahreszahl 1658 (von anderen 1668 gelesen) unterzeichnet. Unmittelbar nach den unglücklichen Jahren, die seinen Hausstand zerstört und sein Schaffen

vorübergehend getrübt hatten, erhob er sich zu der großen Auffassung und zu dem kräftigen, farbensatten Helldunkel dieses Werkes.

In den Arbeiten von Rembrandts Schülern fühlt man, je nach ihrer Entstehungszeit, die verschiedenen Perioden seiner eigenen Entwicklung: so in Johann de Wets (geb. 1617 in Hamburg) 1633 gemalter Auferweckung des Lazarus, Nr. 380 (über der Tür), seine Frühkunst, in dem vorzüglichen Genre von Nikolaes Maes (1632–1693), im Kabinett 67 Nr. 378, das stark farbige Helldunkel der reifsten Zeit. Auch Pieter de Hooch, der Darsteller lichtdurchflossener Innenräume, steht unter Rembrandts Einfluß (1630 bis nach 1677). Auf dem ihm zugeschriebenen, etwas beschädigten Bild Nr. 405 bringt das durchs Fenster einfallende Licht eine fein abgewogene Stimmung in den Raum und belebt das einfache figürliche Motiv. Zu beachten ist auch der neutrale, jeden Farbenwert unterstützende Wandton der holländischen Innenräume. Das Architekturbild von C. de Man (Delft 1621 bis 1706) Nr. 391 zeigt, wie der Holländer durch die Beobachtung des Lichts auch dem nüchternen Grau der Wände und Pfeiler seiner Kirchen feine malerische Reize abzugewinnen weiß.

Die beiden Bildnisse nebenan, Nr. 356 und 357, sind Thomas de Keyser (1596/97–1667, Amsterdam) zugeschrieben. Beide mit der Jahreszahl 1647. Das blasse, von Furchen durchgrabene Antlitz der Greisin, die in aller Mühsal des Lebens sich tapfer gehalten hat, wird immer als ein Meisterstück feiner, sorgfältiger Bildniskunst gelten. Die Landschaft Nr. 406, früher unter dem Namen des Meindert Hobbema aufgeführt, hat man später als ein Frühwerk von Jakob van Ruisdael (1628/29 bis 1683, Haarlem, Amsterdam) angesehen. Das Wagenrad rechts im Vordergrund und der über den Bach gelegte Baumstamm helfen den Eindruck der räumlichen Tiefe verstärken. Im Mittelgrund das warme, vom Sonnenlicht beschienene Rot der Hauswand, zwischen Weiden herausleuchtend. Sicher hat J. v. Ruisdael das kleine stille Waldbild Nr. 399 gemalt. Es zeigt diesen größten Landschaftsmaler der holländischen Kunst in seiner mit wenigen Lokaltönen auskommenden, auf Durchbildung der Atmosphäre und einheitliche Stimmung bedachten Schaffensart. Durch die Bäume wirkt der lichte Hintergrund hindurch, die dunkeln Massen lockernd. Der rechts herumziehende Weg, an dem ein Wanderer sitzt, führt das Auge in die sonnenhelle Ferne.

Kabinett 69.

Von seinem Oheim Salomon van Ruisdael (vergl. oben Seite 103) rührt die mit Fischern belebte Strandlandschaft Nr. 339

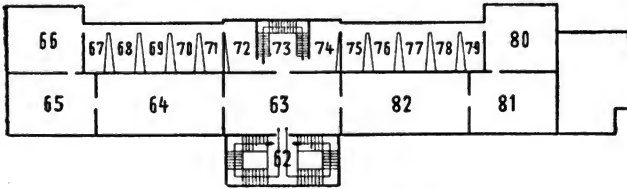
her. Gegen ihre warme Färbung stechen merklich die kühlen Töne des 1671 gemalten Bildchens von Jan Wijnants ab (um 1625–1682), Nr. 335, das für die Art dieses Malers sehr charakteristisch ist.

Das Tierstück ist vertreten durch Paul Potters (1625–1654, Enckhuizen, Amsterdam) kleines Stallbild Nr. 395, in gelblich-bräunlichem Gesamtton, mit feiner Beleuchtung. Für das bauerliche Sittenbild gibt der Bauerntanz Nr. 361 von Adriaen van Ostade (Haarlem 1610–1685) ein vorzügliches Beispiel: das Bild ist 1635 gemalt und hat die kühlen, hellen, für die frühere Periode des Meisters bezeichnenden Töne. Das in tiefen Farben leuchtende Jahrmarktsbild Nr. 442 vermutlich von seinem Bruder Isack van Ostade (1621–1649). In Jan Miense Molenaers (Haarlem, um 1600–1668) Kartenspielern Nr. 359 wird man sich besonders an dem harmonischen Kolorit, in dem Tischgebet Nr. 425 des Egbert van Heemskerck d. J. (Haarlem 1634–1704) an der stofflichen Charakteristik von Geschirr und Gemüse erfreuen. Nr. 379 der Gelehrte, von Thomas Wijck (um 1616–1677 Haarlem), mit dem malerischen Durcheinander eines Studierzimmers in farbigem Helldunkel. Nr. 409 ein mit dem Namen bezeichnetes Stilleben von Willem Kalf (Amsterdam 1621/22–1693). Eine ausgezeichnete frühe Marine ist Nr. 326, von Jan Porcellis, mit feinsten Durchbildung der atmosphärischen Erscheinungen, bei ganz zurücktretenden Lokalfarben. Man vergleiche damit das lebhaftes Kolorit der Marine von Bonav. Peeters Nr. 373 im Kabinett 70. Vorzügliche spätere holländische Marine: Nr. 404 im Kabinett 68.

Kabine 67.

Von der holländischen Blumenmalerei gibt das mit dem Namen bezeichnete Bild der berühmten Blumenmalerin Rachel Ruijsch (Amsterdam 1644–1750) Nr. 452 eine Probe. Daneben Fragmente eines größeren, in kühlen Farben gehaltenen Figurenbildes, Nr. 341 bis 343, und ein kleines Damenbildnis von Caspar Netscher (geb. in Heidelberg 1639 gest. 1684 in Haag). Nr. 393 und 394 Herdenstücke von Claes Piet. Berchem (1620–1683, Haarlem, Amsterdam) mit südlicher Landschaft. Das mythologische Bild „Venus und Adonis“ Nr. 451 von Willem van Mieris (1662–1747 Leyden) und die Allegorie der Malerei Nr. 431 von Adriaen van der Werff (1659–1722 Rotterdam) zeigen, wie die kräftige holländische Eigenart in einem französisierenden Wesen von süßlicher Empfindung und akademischer glatter Make verloren geht.

Die italienischen und französischen Maler.



Oberlichtsaal 65.

Südwand links. Von der italienischen Malerei sind die frühen Schulen nur durch zwei umbrische Madonnenbilder, sowie durch die „Beweinung Christi“ des seltenen Jacomo da Valenso (2. Hälfte des 15. Jahrhunderts) Nr. 515 vertreten.

Nordwand rechts: Nr. 519: Tizian Vecellio (geb. 1477 in Pieve di Cadore in Friaul, gest. 1576 in Venedig), Herrenbildnis, bezeichnet mit der Jahreszahl 1565, von einigen dem Tintoretto zugeschrieben. Der Dargestellte, angeblich ein Herzog von Urbino, steht halbrechts gewendet, mit der Haltung und dem Ausdruck des Gewalthabers; wohlberechnete Glanzlichter in den Augen verstärken die Charakteristik. Nr. 619: Antonio Canale, genannt Canaletto (Venedig 1697—1768), Ansicht der Kirche S. Giovanni e Paolo mit der Scuola di S. Marco und Verocchios Reiterstatue des Colleoni in Venedig. Nr. 578 Giov. Batt. Salvi, genannt Sassoferato (1605—1685 Rom), Beweinung Christi, ein besonders in der Modellierung des Christuskörpers sehr beachtenswertes Werk.

Links von dem alten Renaissanceportal: Giov. Batt. Moroni (um 1520—1578 Bergamo), Brustbild eines Kartäusermönches, von eindringlicher Kraft im Erfassen der Persönlichkeit und großartiger Einfachheit. Nr. 547 Paolo Caliari genannt Veronese (1528—1588 Verona, Venedig): Venus sucht ihren Liebbling Adonis von der Jagd zurückzuhalten. Das orangefarbene Gewand und die gelblich-rötlichen Fleischtöne, durch kleine Flächen von Weiß neutralisiert, erhalten durch das Blau des Himmels und den blauen Mantel am Boden ihren komplementären Ausgleich. Der schöne Rhythmus in der Verteilung der Massen und die kräftigen rotbraunen Konturen im Schatten erinnern an Paolos fruchtbare Tätigkeit als Freskomaler. Nr. 522: Feldherrnbildnis, ein ausdrucksvolles, aber beschädigtes und durch Restaurierung etwas

verdorbenes Werk der Schule von Venedig, aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Westwand. Nr. 583 Carlo Dolci? (1616—1686 Florenz), der hl. Dorothea bringt auf dem Weg zum Märtyrertod ein Engel Blumen und Früchte. Nr. 642 (in Barock-Altar) Mateo Cerezo (geb. 1635 in Burgos, gest. 1675 in Madrid), Kind von einem Engel zum Himmel empor geleitet.

Südwand. Rechts Nr. 571 Pietro Berrettini, genannt P. da Cortona (geb. 1596 in Cortona, gest. 1669 in Rom), Hagar in der Wüste, vom Engel auf den Quell hingewiesen. Mit dem Monogramm bezeichnetes Werk dieses vorwiegend aus seinen dekorativen Arbeiten bekannten Malers. Daneben unten, links und rechts: Nr. 632 und 633 Bernardo Belotto, genannt Canaletto (geb. 1720 in Venedig, gest. 1780 in Warschau), Ansichten aus Venedig: Markusplatz und Blick von der Piazzetta nach Santa Maria della Salute. Nr. 567 Bernardo Strozzi, genannt il Prete Genovese (geb. in Genua 1581, gest. 1644 in Venedig): die Haymonstochter Bradamante sich die Haare abscheidend (aus Ariosts „rasendem Roland“).

Ostwand rechts: Nr. 472, dem Caspar Dughet, genannt Poussin, zugeschriebene große, schön komponierte Landschaft, links: Nr. 523 italienischer Maler um 1600: der jugendliche Johannes der Täufer, nach Rafael.

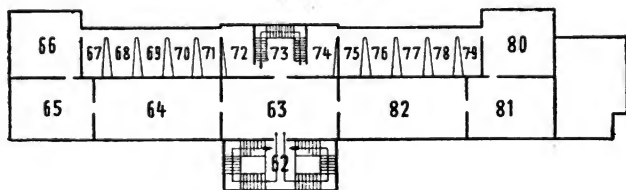
Seitenlichtsaal 66.

Italiener. Ostwand links: Nr. 582 Salvator Rosa (1615—1673 Neapel), Landschaft. Rechts: Nr. 623 Pompeo Batoni (1708—1787 Lucca, Rom), Bildnis des Sigismund Josef, Reichsgraf von Hainhausen, von frischer Mache und vortrefflicher Charakteristik in Ausdruck und Kostüm. Südwand: Nr. 599 und 600 Luca Carlevaris (1665—1731 Udine, Venedig), Ansichten aus Venedig: Nr. 599 Blick vom Markusplatz auf die Piazzetta, Nr. 600 Ansicht der Kirche St. Giorgio maggiore von der Piazzetta aus. Nr. 608 und 609 Giov. Batt. Piazzetta (1682—1754 Venedig), zwei Köpfe. Über den Türen Nr. 630 und 631, zwei Ansichten des großen Kanals in Venedig, in der Art des Bernardo Belotto, gen. Canaletto.

Franzosen. Ostwand: Nr. 471 Pierre Mignard (geb. 1610 in Troyes, gest. 1695 in Paris), Ludwig XIV. als Endymion mit Madame La Vallière als Diana und anderen Damen in ihrem Gefolge. Südwand: Nr. 498 Bildnis der Königin Marie Antoinette, Gemahlin Ludwigs XVI. von Frankreich, der Tradition nach von Marie-Louise Elisabeth le Brunnée Vigée (1755—1842 Paris), Geschenk der Königin an die Erbprinzeßin, spätere Großherzogin Luise

von Hessen-Darmstadt. Oben links Nr. 502 Jean Bapt. Scheffer (1778—1809 Mannheim, Paris, Holland), Bildnis des J. Petion, Maire von Paris während der ersten französischen Revolution. Westwand: Nr. 491 Jean Bapt. van Loo (1684—1745 Aix, Paris), alttestamentliches Motiv, nach den Büchern der Könige II, 25: sie schlachteten die Kinder Zedekias vor seinen Augen und blindeten Zedekia und banden ihn mit Ketten. Gemalt mit den feinen Farbtönen und dem weichflüssigen Formgefühl des 18. Jahrhunderts. Vergleiche die großen Bildnisse des Malers im Renaissancesaal (oben Seite 89). Nr. 488 Hyacinthe Rigaud (1659—1743 Paris), Brustbild des Kardinals Fleury. Nr. 492 Jacques de la Joue (1687—1761 Paris), Phantasiearchitektur, bezeichnend für die Zeit der Régence, auch in den Figuren. Nr. 492a François Boucher (1703—1770 Paris), schlafende Bacchantinen, von Satyrn überrascht. In Motiv und Zeichnung charakteristisches, aber etwas restauriertes Werk dieses führenden Malers der Zeit Louis XV. Nr. 485 Nicolas de Largillière (1656—1746 Paris), Brustbild des Grafen von Sinzendorf, in großer Allongeperücke. Nr. 495 Hubert Robert (1733—1808 Paris), römische Architekturphantasie, mit Pantheon in der Mitte. Durch wohlabgewogene Komposition, fein gestimmtes Kolorit und Luftperspektive hervorragendes Werk dieses französischen Nachfolgers des Architekturmalers Pannini.

Die deutschen Maler vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart.



Kabinett 75.

Im mittelhheinischen Gebiet, wo die meisten unserer Bilder des 17.—18. Jahrhunderts entstanden sind, blieb immer ein Zusammenhang mit der niederländischen Kunst lebendig. Am kurfürstlichen Hof von Mainz gewann die Schule von Rubens Boden (vergl. oben S. 101), und den protestantischen Städten, namentlich Frankfurt und

Frankenthal in der Pfalz, hatte schon im 16. Jahrhundert die Inquisition unter den flüchtigen Vlamen und Wallonen auch Künstler zugeführt. Den niederländischen Kolonisten von Frankfurt gehören der Blumenmaler Jakob Marell, von dem der Blumenkranz Nr. 374 herrührt, wie der Porträtist Jeremias von Winghen an (oben S. 89). Der in Basel geborene, später in Frankfurt lebende Matthäus Merian d. J. (1621—1687), läßt in seinem Selbstbildnis einen gewissen Anschluß an van Dyck erkennen, bei dem er eine Zeitlang gearbeitet hatte. Den Unterricht des Amsterdamer Malers Karel du Jardin hatte Joh. Heinrich Roos (geb. zu Otterdorf in der Pfalz 1631, gest. in Frankfurt 1685), genossen. Von ihm das schwungvoll drapierte jugendliche Selbstbildnis Nr. 9 und mehrere Tierstücke, Nr. 11—13, die in den Landschaftsmotiven an seinen Aufenthalt in Italien erinnern. Nr. 11 ist auch als Ansicht des römischen Forums (Campo Vaccino) vom Jahre 1668 beachtenswert. Auch zwei Söhne von ihm wurden Tiermaler: der bekannte Philipp Peter Roos, genannt Rosa von Tivoli (geb. 1655 in Frankfurt, gest. 1705 in Tivoli bei Rom), von dem das farbenprächtige Bild Nr. 14 im Treppenhaus zum Kupferstichkabinett herrührt, und der weniger begabte Johann Melchior Roos (1659—1731 Frankfurt), der hier in Nr. 17 mit einer Hirschjagd vertreten ist. Von dem älteren, in Frankfurt zugewanderten Georg Flegel (geb. in Olmütz 1563, gest. 1638) das Bildnis Nr. 1 und das Stilleben Nr. 2. Von Johann Kupetzky (1666—1740 Wien, Nürnberg) das Selbstbildnis Nr. 20. — Sodann einige in Darmstadt arbeitende Maler. Johann Christian Fiedler (geb. 1697 in Pirna, gestorben 1768) verdankte seinen Posten als Landgräfl. Hessen-Darmstädtischer Hofmaler vermutlich einer gewissen modernmäßigen Fertigkeit in der Bildnismalerei, für die er sich unter Rigaud und Largillière in Paris vorbereitet hatte. Von ihm das Bild Nr. 29: Darmstädter Gesellschaft im Freien, mit der angeblich von Chr. Georg Schütz d. Ä. gemalten Silhouette von Darmstadt. Nr. 23 Selbstbildnis, auf der Staffelei sein Freund Chr. G. Schütz d. Ä.

Nr. 32 Reitergefecht von Christian Ludwig von Löwenstern (1702—1755 Darmstadt), einem besonders in solchen Schlachtstücken tätigen Maler.

Kabinett 76.

Johann Konrad Seekatz (geb. 1719 zu Grünstadt in der Pfalz seit 1753 Landgräfl. Hofmaler in Darmstadt, gest. 1768), ist hier mit einer Auswahl von Bildern vertreten. Sein lebensgroßes Selbstbildnis Nr. 47. Über den Absonderlichkeiten des Zeitalters, die namentlich in dem allegorischen Schwulst um die Verherrlichung des in österreichischer Feldmarschallsuniform dargestellten

Landgrafen Ludwig VIII. hervortreten (Nr. 54), und einem in mancher Hinsicht unzulänglichem künstlerischen Vermögen, das in der unterscheidenden Charakteristik der Lebensalter zuweilen versagt (vergl. Nr. 57—59), wird man die tüchtige Eigenart dieses temperamentvollen Rheinpfälzers nicht übersehen. Bilder wie Nr. 56, die hl. drei Könige, von Bauernbuben dargestellt, Nr. 48 die Flucht nach Ägypten und Nr. 53 die Berufung Petri, mit ernsthaftem Studium des Nackten, lassen das lebhafteste Interesse verstehen, das Goethe an Seekatz nahm. Sodann Nr. 55: Landgraf Ludwig VIII. auf der Fasanenjagd, mit vorzüglicher Beleuchtung. Schöne Sopraporten von Seekatz (aus Schloß Braunshardt) sind im Großherzoglichen Residenzschloß. — Von den aus Goethes Wahrheit und Dichtung bekannten gleichzeitigen Frankfurter Malern sind in Kabinett 76 noch andere vertreten:

Christian Georg Schütz d. Ä. (geb. in Flörsheim 1718, gest. in Frankfurt 1791), Nr. 44—46, Motive der Main-, Rhein- und Neckargegend, mit den alten Städtchen am Ufer, durch den Ausblick auf ferne Hochgebirgskzüge zur Ideallandschaft gesteigert, mit feinem, aber nicht unpersönlich glattem Vortrag in zarten, weichen Tönen. Die ähnlichen Landschaften seines Neffen Chr. G. Schütz des Jüngeren (1758—1823, Flörsheim, Frankfurt a. M.), sind zum Teil kräftiger im Kolorit, wie Nr. 96. Der zur selben Zeit als Architekturmaler geschätzte Joh. Ludw. Ernst Morgenstern (1738—1818 Frankfurt) hat das Kircheninnere Nr. 72 (Fensterwand) gemalt, in seiner etwas harten Manier und mit theaterhafter Staffage. Von Justus Juncker (geb. in Mainz 1703, gest. in Frankfurt 1767), Nr. 34, eines seiner fleißigen, farbensatten Fruchtstücke. Nr. 93 eine Mondscheinslandschaft des Mainzer Malers Caspar Schneider (1754—1839). Nr. 90 Caspar Bened. Beckenkamp (1746—1828 Coblenz, Köln), das Bildnis des Barons von Hüpsch in Köln. Die am Sockel dargestellten Gegenstände weisen auf die vielseitigen wissenschaftlichen Studien v. Hüpschs hin, dessen 1805 hierher geschenktes Kunst- und Naturalienkabinett den Grundstock unseres Museums bildet (vergl. oben S. 2 ff.).

Die Kunst von Mannheim, wo man gleichfalls mit den Niederlanden in Fühlung geblieben war, ist hier in zwei kleinen Landschaften des als Radierer bekannten Ferdinand Kobell zu sehen (1740—1799), besonders Nr. 77.

Von dem Führer der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auftretenden klassizistischen, auf Antike und Renaissance zurückgreifenden Bewegung, Rafael Mengs (geb. 1728 zu Aussig in Böhmen, gest. 1779 in Rom), das kleine Selbstbildnis Nr. 68. Die Früchte dieses Klassizismus für das Gebiet der Figurenmalerei

veranschaulichen die akademisch glatten Werke des stark von Mengs beeinflussten Heinrich Schmidt: so die pathetische Artemisia im Treppenhaus, oben S. 90, und die Geschichte der Nymphe Kallisto im Oberlichtsaal 82 Nr. 83. Der Maler ist frischer und genießbarer in dem Campagnabild, ebenda Nr. 81. Glücklichere Anregungen gab der Klassizismus für die Landschaftsmalerei: vor den wenig bewaldeten, die Plastik des Erdbodens klar zur Anschauung bringenden Bergen Italiens erwuchs die heroische Landschaft, die alles Unwesentliche zurücktreten läßt und ganz auf die großen, bedeutenden Linien und Formen gerichtet ist. Zu einer ihrer schönsten Schöpfungen, Karl Rottmanns (geb. 1798 in Handschuhsheim bei Heidelberg, gest. 1850 in München) italienischen Landschaften in den Arkaden des Münchner Hofgartens, bewahrt unser Kupferstichkabinett die 28 großen Kartons (abwechselnd ausgestellt).

Kabinett 77. Oberlichtsaal 82.

Von Rottmann im Kabinett 77 nur eine Skizze vom Obersee Nr. 125. Von seinem Lehrmeister Joseph Anton Koch (geb. 1768, gest. 1839 in Rom) ist das kleine Bild Nr. 103 „Wasserfall bei Tivoli“, vom Jahre 1818, mit kräftigem Kolorit und bemerkenswerter Charakteristik des Gesteins. Koch hat auch auf August Lucas eingewirkt, den bekanntesten Darmstädter Maler aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (1803—1863). Die Waldlandschaft Nr. 130 im Oberlichtsaal 82, vom Jahre 1841, zu der das kleine Bild Nr. 135 im Kabinett 77 eine Skizze bildet, zeigt wie er durch die Verteilung der Massen auch den einfacheren Motiven der heimatlichen Odenwaldlandschaft monumentale Wirkung zu geben verstand. In der großen italienischen Landschaft, Oberlichtsaal 82 Nr. 132, vom Jahre 1844, haben sich die reichen Eindrücke seiner römischen Jahre zu traumhaft gesteigerter Schönheit verdichtet. Mehr an die Wirklichkeit hält sich sein Zeitgenosse und Landsmann Joh. Heinr. Schilbach (geb. 1798 in Barchfeld, gest. 1851 in Darmstadt) in dem Abendbild vom Albanersee, an der Wand gegenüber Nr. 126. Im Kupferstichkabinett zahlreiche Blätter aus den Skizzenbüchern beider Meister.

Den Klassizismus löste die Romantik ab, die parallel mit der veränderten literarischen Strömung die deutsche Vergangenheit und dann auch die religiöse Stimmung des christlichen Mittelalters wieder aufleben ließ. Von dem Hauptmeister der Romantik, Moritz von Schwind (1804—1871, Wien, München) hier Nr. 644 Dame zu Pferd mit Page. Ohne Charakteristik des Stofflichen, wie sie z. B. Koch in den Felsen gibt, aber von schönem Rhythmus in den

Linien. Während die Kunst Schwinds von der deutschen Heimat unzertrennbar ist, hat für andere Rom seine Anziehungskraft behauptet: es war der Stammsitz der „Nazarener“, von denen Philipp Veit (geb. 1793 in Berlin, gest. 1877 in Mainz) hier mit Nr. 124a, einer Skizze zu seiner Madonna in der Kirche Trinità de' Monti in Rom, Eduard von Steinle (geb. 1810 in Wien, gest. 1886 in Frankfurt) mit einer aquarellierten Zeichnung zum Sommernachtsraum vertreten ist, Nr. 647. Steinle hat am meisten unter den Nazarenern auch weltliche Motive behandelt.

In eine Künstlerwerkstatt aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts versetzt uns das Gemälde Nr. 152 von Karl Engel (geb. 1817 zu Londorf, gest. 1870 in Rödelheim), einem oberhessischen Maler, der am liebsten aus dem Reichtum des heimatischen Volkslebens schöpfte. Der junge Bildhauer J. B. Scholl, dem Darmstadt die schönen Landgrafen-Denkmäler (zwischen Theater und Museum) verdankt, ist gerade dabei, die große Figur der hl. Elisabeth für Marburg zu tönen; oben ein Modell zu der Lünette über dem Eingang der katholischen St. Ludwigs-Kirche in Darmstadt.

Auch während der klassizistischen und romantischen Periode war der Sinn für die einfachen Gegenstände des wirklichen Lebens in der deutschen Malerei nicht erloschen. Im Anschluß an die Niederländer malte Max Jos. Wagenbaur (geb. 1775 zu Ösing in Oberbayern, gest. 1829 in München), seine Schafe und Kühe.

Der aus der Mannheimer Künstlerfamilie stammende Wilhelm v. Kobell (1766—1853, Düsseldorf, München), ist hier mit zwei Bildern vertreten: Nr. 101, die beiden Lastesel, vor einer duftig abgestimmten Gebirgslandschaft, und Nr. 102, der Reiter mit zwei Pferden, von feinem Kolorit und lebenswahrer Auffassung. Kobell war einer der ersten im 19. Jahrhundert, die wieder selbständig der Natur gegenübertraten und die Erscheinungen so festzuhalten suchten, wie sie in Luft und Licht sich wirklich darstellen, nicht durch die Brille großer Vorbilder. Man vergleiche mit dem letztgenannten Bild die Pferdeweide des bekannten Schlachtenmalers Albrecht Adam Nr. 124 (geb. 1786 in Nördlingen, gest. 1862 in München). Von dem Rheinpfälzer Heinrich Bürkel (geb. 1802 in Pirmasens, gest. 1869 in München) ist das frisch beobachtete, aber etwas hart gemalte Dorfbild Nr. 649.

Von Andreas Achenbach (geb. 1815 in Cassel, später in Düsseldorf) ist die Sturm-Landschaft Nr. 148, vom Jahre 1840. Zwei Jahre später malt der Hamburger Hermann Kaufmann (1808—1889) das lebendige Strandbild Nr. 141 nebenan, in dem sich die neue Zeit ähnlich rührt wie bei Wilhelm von Kobell. So er-

schließt der aus Wien nach Frankfurt a. M. übergesiedelte Anton Radl (geb. 1774 in Wien, gest. 1852 in Frankfurt), mit frischer eigener Empfindung die Taunuslandschaft, hier Nr. 119 und Oberlichtsaal Nr. 121, 122, und weiß besonders durch den Einfall und die Verteilung des Lichtes auch einfachen Motiven feine Reize abzugewinnen.

Oberlichtsaal 81, 82. Seitenlichtsaal 80.

Bei anderen wirkt die klassizistische Neigung zur Komposition mit bedeutenden Motiven nach. In der Mosellandschaft Nr. 137 von Karl Friedrich Lessing (1808—1880, Breslau, Karlsruhe, Düsseldorf), verbindet sie sich mit ausdrucksvoller Beleuchtung: Abendsonnenschein zwischen den tiefen Schatten des Vordergrundes und der kühlen Ferne. In der großen Abendlandschaft Nr. 136 von Johann Wilhelm Schirmer (1807—1863, Jülich, Düsseldorf, Karlsruhe), der von Lessing beeinflusst war, ist eine Anzahl bedeutender Motive zur idealen „heroischen“ Komposition vereinigt, gegen deren Gewicht die auch hier beabsichtigte Stimmung nicht ganz aufkommt. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts treten oft anstelle solcher Kompositionen große Ansichten wirklicher Landschaft: so bei August Becker (1821—1887, Darmstadt, Düsseldorf), Nr. 683 und 682, namentlich letzteres mit vorzüglicher Luft- und Wolkenbehandlung, Carl Schweich (1823—1898, Darmstadt, Düsseldorf), Nr. 156, und Philipp Röth (geb. 1841, Darmstadt, München), Nr. 680. Unter sorgfältiger Wiedergabe der Einzelercheinungen und ihres Zusammenhangs in Luft und Licht wird das Auge von einem Punkt zum anderen, aus der Nähe in die Ferne geführt. Anders die Wirkung der Landschaft Nr. 677 von Eugen Bracht (geb. 1842, Darmstadt, Berlin, Dresden). Durch Aufbau und Silhouette, Beleuchtung und Kolorit von unmittelbarem, starkem Gesamtausdruck, dem sich das Einzelne unterordnet. Auch das kleine Meerbild von Gustav Schönleber (geb. 1851, Karlsruhe), im Seitenlichtsaal Nr. 692, wird immer als Ganzes empfunden werden. Auf einer mittleren Linie, von kräftiger Gesamtstimmung und doch hernach im einzelnen lockend, liegen die Landschaften von Eduard Schleich (1812—1874, München), Nr. 146 a, Hans Thoma (geb. 1839, Bernau i. Schwarzwald, München, Frankfurt, Karlsruhe), Nr. 654, Emil Lugo (1840—1902, Stockach bei Konstanz, München), Nr. 657 (Geschenk des Malers Wilhelm Bader) und Paul Weber (geb. 1823, Darmstadt, München), Nr. 156 a. Bei Thoma und noch mehr bei Lugo eine die Einzelercheinung auf ihre wesentlichen Züge zurückführende, vereinfachende Stilisierung, die für die Stimmung von Wert ist.

Unter den Bildnissen im Oberlichtsaal 82 zeigt Nr. 91, das Bildnis einer jungen Malerin, von Johann Baptista Lampi (1752—1830, Romeno bei Trient, Wien), noch die feine Farbenstimmung des 18. Jahrhunderts; Mappe und Zeichenstift beleben und charakterisieren zugleich. Der Münchener Joseph Hauber (1766—1834), stellt in Nr. 100a den Musiker Abt Vogler, der besonders in Darmstadt gewirkt hat, beim Schreiben dar, und Gottfried Lebrecht Gläser, der beliebte Darmstädter Porträtist (um 1760—1844), gibt in Nr. 100 dem Dargestellten (angeblich der Frankfurter Maler Schmidt) ein Bild unter den Arm, um ihn als Kunsthändler zu bezeichnen. Im Unterschied von der gleichmäßigen Ausführlichkeit dieser Arbeiten zeigen die vier Bildnisse des großen Bildnismalers der neueren Zeit, Franz von Lenbach (1836—1904, München), eine nachdrückliche Betonung des Wesentlichen, auch wenn man die Nachdunkelung der übrigen Teile in Rechnung zieht: Nr. 673 Baron von Liphart; Nr. 675 Maler L. Passini; Nr. 674 Maler F. Makart; Nr. 689 Bildhauer R. Begas (Geschen von M. von Goldschmidt-Rothschild in Frankfurt).

Die Historienmalerei wurde unter den starken geschichtlichen Interessen des 19. Jahrhunderts häufig zu einem Übergewicht des Gegenstandes über die künstlerische Form geführt, indem der Reichtum der dargestellten Einzelheiten die bildmäßige Wirkung, die Einheitlichkeit (des Kolorits und der Beleuchtung gefährdete, manchmal auch zu bühnenmäßiger Steigerung des Ausdrucks. In Saal 82, Nr. 155: August Noack (1822—1905 Darmstadt), das Religionsgespräch zwischen Luther und Zwingli in Marburg 1529, mit vielen, auf Grund sorgfältiger Studien gemalten Bildnissen und mannigfaltigen Kostümen der Reformationszeit; in Haltung und Gesichtsausdruck der dargestellten Personen überzeugend, ohne theatralisches Pathos. Nr. 157: Heinrich Hofmann (geb. 1824, Darmstadt, Dresden), Gefangennahme Christi, mit wohlabgewogener Komposition, 1858 in Rom entstanden. An der Wand gegenüber Nr. 129: Eduard Steinbrück (1802—1882, Magdeburg, Düsseldorf), Genovefa, gemalt 1835. Ohne entschiedene Gegensätze in den Richtungslinien und mit gleichmäßiger Belichtung der ganzen Figur: der Ausdruck wesentlich auf Haltung und Mienen des Kopfes beschränkt.

In Saal 81, Nr. 676: Anselm Feuerbach (1829—1880, Speier, Rom, Venedig), Iphigenie. Der Rhythmus der Hauptlinien, die Anordnung der in großen Flächen zusammengehaltenen Farbmassen und die Führung des Lichtes, das von links hereinfallend Schulter und Hüftgegend erhellt, aber das leicht gewendete Antlitz im Schatten läßt: also die ganze Anlage des Bildes begründet

hier den Ausdruck, eine aus königlicher Herrlichkeit und Sehnsucht gemischte Stimmung. Das auch durch seine Raumbildung ausgezeichnete Werk ist im Jahr 1862 in Rom entstanden und gehört zu den wichtigsten Schöpfungen des großen Meisters. Von der Seite starker Bewegungsmotive und einer feinen farbigen Haltung lernt man ihn kennen in der Wolfsjagd Nr. 690 (Geschenk des Freiherrn von Heyl zu Herrnsheim in Worms).

Unter den Genre- oder Sittenbildern ist das früheste Nr. 146 im Oberlichtsaal 82: Karl v. Enhuber (1811—1867, München), Gerichtstag in Starnberg. Die einheitliche Bildwirkung ist abgeschwächt durch eine Fülle interessanter Einzelzüge, die nach und nach, wie eine Erzählung, genossen sein wollen. In der Wirtshausszene Nr. 159b an der Wand daneben, von dem Norddeutschen Ernst Henseler (geb. 1852), ganz sachliche, alles in gleichmäßiger Schärfe und Ausführlichkeit vorführende Behandlung. Man vergleiche damit im Seitenlichtsaal Nr. 653, die Wirtshausszene des Frankfurters Anton Burger (1824—1905, Frankfurt a. M., Cronberg im Taunus). Das ist eine durch raumbildende Beleuchtung einzelne Werte hervorhebende, Stimmung schaffende Kunst. Einheitliches Kolorit hier wie in dem benachbarten Gemälde von Rudolf Henneberg Nr. 652 (1826—1876, Braunschweig, Paris, Rom). Bei dem „Tischgebet“ Nr. 659, von Fritz von Uhde (geb. 1848, Wolkenburg in Sachsen, München), beachte man, wie das Dunkel durch das vom Fenster her einfallende Sonnenlicht aufgehellte wird und die Figuren plastisch herausgehoben sind. Wilhelm Trübner (geb. 1851, Heidelberg, München, Frankfurt a. M., Karlsruhe) hat in dem Bilde Nr. 655 „Blick aus dem Heidelberger Schloß“ unter Ablehnung alles gegenständlich Interessanten eine kräftige, die kalte Öde des Raumes und das Hinausstreben betonende Stimmung geschaffen, in sicherer Breite des Vortrags. — Der früh verstorbene Darmstädter Maler Heinz Heim (1859—1895, Darmstadt, München), ist mit vier Werken vertreten, die seine um immer größere Herrschaft über Licht und Raum und um Freiheit des Vortrags kämpfende Kunst einigermaßen veranschaulichen: die Strickstube im Odenwald Nr. 663 ist die früheste, das Mädchen Nr. 670 die späteste Arbeit.

Kabinette 78 und 79.

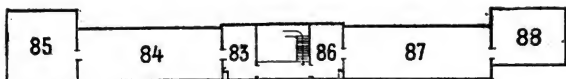
Hier hat eine Sammlung von 75 Originalhandzeichnungen und Farbenskizzen Arnold Böcklins (1827—1901, Basel, Rom, München, Florenz), mit einem Selbstbildnis des etwa fünfzigjährigen Meisters Aufstellung gefunden: alles gestiftet von Oberst Freiherr Maximilian von Heyl in Darmstadt und Freifrau Doris von Heyl. Die zeitlicher

Reihenfolge geordneten Blätter (Anfang in Kabinett 79, Ostwand) führen von der Basler Jugendzeit und dem ersten römischen Aufenthalt durch alle Stufen seiner Entwicklung bis zu den achtziger Jahren. Nur zum kleineren Teil sind es Studien nach der Natur: Bäume, Campagnalandschaft, Akte, das meiste hiervon aus der Frühzeit. Der Schwerpunkt der Sammlung liegt in den mehr als 50 Entwürfen zu Gemälden: Petrarca, Lenbachbildnisse, Gang nach Emaus, Überfall von Seeräubern, Flora, Liebesfrühling, Kleopatra, Pietà, Triton und Nereide, Frühlingslieder, Sirenen, schlafende Diana, Kentaur am Wasser, Charon und andere. Die Zeichnung gibt in den meisten Fällen den ersten Niederschlag der inneren Anschauung, die Böcklin zu einem Bilde bewegt: bald wenige feste Striche, bereits im Rechteck des Rahmens, bald sieht man, wie aus suchenden, tastenden Linien bestimmtere Formen herauswachsen, wie die Bildidee sich wandelt, bisweilen in mehreren Entwürfen, bis endlich im ausgeführten Gemälde der sprechendste Ausdruck gewonnen ist. Und fast die Hälfte dieser Entwürfe ist dadurch noch besonders wertvoll, daß sie einen Anhalt für Kompositionen Böcklins bilden, die entweder verschollen sind oder überhaupt nicht zur Ausführung kamen: so die fünf Pinselzeichnungen für den gewaltigen „Choleratod“, der große Medusakopf, der ebenso wie der Gang nach Emaus zum geschlossenen Eindruck eines fertigen Kunstwerkes durchgeführt ist, Paolo und Francesca im Park sitzend und lesend, der Ritter im Waldesdickicht, und die geheimnisvolle, sitzende Frau, mit wenigen, leisen Strichen angedeutet und doch schon ein Lied aus Böcklins Seele. Auch die beiden Farbenskizzen gehören hierher, die er zusammen mit dem Petrarca für einen Basler Kunstfreund entwarf: das jubelnde Frühlingsbild mit dem blumenpflückenden Mädchen und die feingestimmte Skizze mit dem flötenden Silen, beides zugleich wichtige Dokumente für die rastlosen technischen Versuche Böcklins, der hier auf die antike Enkaustik zurückgriff. Die Technik bei Nr. 25: die in Aquarell, und für die nackten Teile in Deckfarbe hergestellte Malerei ist mit geschmolzenem Wachs überzogen, später nochmals erwärmt und mit einem reinen Lappen poliert. — Zu näherer Einführung in diese Böcklinsammlung dient eine im Museum erhältliche Sonderschrift mit Verzeichnis sämtlicher Blätter.

Aus Raum 73 die Treppe hinauf zum Kupferstichkabinett.

Kupferstichkabinett.

Hauptbau. Obergeschoß. Raum 83—88.



In den Räumen 83—85 finden wechselnde Ausstellungen statt, in denen der Bestand des Kabinetts gruppenweise vorgeführt wird. Im Arbeitsraum 88, vorläufig geöffnet Mittwochs im Sommer von 3—5 Uhr, im Winter von 2—4 Uhr, werden auf Verlangen Mappen zur Besichtigung vorgelegt.

Vorraum zum Ostflügel: in zwei Wandschränken Werkzeuge, Platten und Abzüge, die die wichtigsten graphischen Techniken zur Anschauung bringen.

Der Holzschnitt.

Die Darstellung wird auf eine Holztafel aufgezeichnet, die Linien der Zeichnung werden mit Messerchen umschnitten und der Grund zwischen den Linien der Zeichnung ausgehoben. Beim fertigen Holzstock erscheint die Zeichnung als flaches Relief von Linien, Stegen über vertieftem Grunde; beim Einschwärzen des Stocks haftet die Farbe auf den Stegen, der vertiefte Grund nimmt keine Farbe an und erscheint beim Abdruck weiß. Im allgemeinen zeichnen die Künstler bloß die Darstellung auf den Holzstock; das Ausschneiden überlassen sie handwerklichen Kräften.

a) Holztafel mit aufgezeichneter Darstellung, Ende des 15. Jahrhunderts. — b) Geschnittene Holztafel, Holzstock. — c) Abdruck von dem Holzstock.

Statt der Holzstöcke werden im 15. und im Anfang des 16. Jahrhunderts auch Metallplatten, auf Holzstöcken befestigt, für den Reliefschnitt verwendet, sogenannte Metallschnitte. Die Schrotblätter sind Abdrücke von Metallschnitten, zu deren Herstellung außer meißel- und stichelförmigen Instrumenten verschiedenartige Punzen verwendet wurden. Die Technik des Schrotschnitts blühte

in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts und erlosch mit dem Beginn des 16. Jahrhunderts.

Die ältesten, erhaltenen graphischen Blätter, aus den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts, sind Holzschnitte. In dieser Frühzeit ist der Holzschnitt nur Konturenschnitt, der zur Verdeutlichung der Bildvorstellung der Farbe bedarf. Mit dem Auftreten der Schraffierung wird das Kolorieren der Holzschnitte allmählich aufgegeben. — Inkunabeln des Holz- und Metallschnitts: hl. Magdalena, um 1425, koloriert. — Folge von Passionsdarstellungen, Metallschnitte, um 1450, koloriert. — Apokalypse des hl. Johannes, um 1460, sogenanntes Blockbuch: zu einem Buch gebundene Serie von Blättern, bei denen Text und Bild aus derselben Holztafel geschnitten sind. — *Biblia pauperum* (Armenbibel), Blockbuch, um 1470. — 30 Blätter einer Passionsfolge, Schrotschnitte, um 1460. — Verschiedene Einzelblätter in Schrotschnittmanier.

In die drei ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts fällt die Blütezeit des deutschen Holzschnitts. Maßgebend für seine Entwicklung ist Albrecht Dürer, 1471–1528. Hauptwerk seiner frühen Zeit: die Apokalypse, 1498; ungefähr gleichzeitig einzelne Holzschnitte großen Formates; wenig später die frühen Blätter der großen Passion. Das Marienleben, von dem die meisten Blätter um 1504 entstanden sind, die große und die kleine Passion wurden zusammen 1511 in Form von Büchern herausgegeben. Um jede dieser Folgen gruppieren sich Einzelholzschnitte. Der große Triumphwagen des Kaisers Maximilian, 1522.

Holzschnitte von Hans Burgkmair von Augsburg, 1473–1531, Hans Leonhard Schäuffelein, Nördlingen, um 1485–1540, Hans Baldung Grien, Straßburg, um 1476–1545, Johannes Wächtlin, Straßburg, berühmt durch seine Helldunkelholzschnitte, bei denen auf einen schwarzgedruckten Holzschnitt eine farbige Platte mit vertieften, beim Abdruck als Lichter erscheinenden Linien aufgedruckt ist; ferner Schnitte von Lucas Cranach, 1472–1553, Albrecht Altdorfer, um 1480–1538, Hans Holbein d. J., 1497–1543, Hans Sebald Beham, 1500–1550, und den Schweizern Urs Graf, um 1487–1529/30, Nicolaus Manuel Deutsch, um 1484–1530.

Italienische Holzschnitte des 15. Jahrhunderts fehlen im Kabinett ganz, vertreten ist dagegen der venezianische Holzschnitt des 16. Jahrhunderts, der von Tizian seine Anregungen empfangen hat: Tizians *trionfo della fede*; Blätter von Nicolo Boldrini. — Sammlung italienischer Farbenholzschnitte (*Clairobscurs*). „Erfinder“ und Hauptmeister des italienischen Farbenholzschnitts

ist Ugo da Carpi, vor 1450 bis nach 1518. Ferner Farbenholzschnitte von Antonio da Trento, Giuseppe Nicolo Vicentino, Andrea Andreani, Alessandro Ghandini und Bartolomeo Coriolano, der bereits im 17. Jahrhundert tätig war.

Seit dem Ende des 16. Jahrhunderts tritt der Holzschnitt hinter dem Kupferstich und der Radierung zurück. Im 17. Jahrhundert pflegen ihn nur noch wenige bedeutende Meister, so besonders Christoph de Jegher, gest. 1652/53, der Kompositionen von Rubens in kühner und markiger Technik wiedergibt.

Im 19. Jahrhundert blüht die Technik wieder auf. Ludwig Richter, Moritz von Schwind, Alfred Rethel, Josef von Führich, Julius Schnorr von Karolsfeld u. a. haben Holzschnitzer zur Wiedergabe ihrer Zeichnungen herangezogen; ihre Blätter bewahren im allgemeinen noch den linearen Charakter des alten Holzschnitts. Die Illustrationen Adolf Menzels dagegen streben tonige Wirkungen an; hier ist die Fläche des Holzstocks (Hirnholz) als Schattenunterlage benutzt und mit dem Stichel vom Dunkel ins Helle gearbeitet. Dieser „Tonholzstich“ wurde zur beliebtesten Illustrationstechnik und ist erst neuerdings durch die Autotypie verdrängt worden. — In neuester Zeit haben einzelne Künstler, ausgehend von der primitiven Technik des alten Linienschnittes, den Holzschnitt künstlerisch neu zu beleben versucht.

Der Kupferstich.

Die Zeichnung wird in eine glatt gehämmerte und polierte Kupferplatte eingegraben. Die Linien der Zeichnung erscheinen bei der druckfertigen Kupferplatte vertieft in blankem Grunde.

Beim Einschwärzen der Platte füllen sich die Furchen mit Druckerschwärze, die beim Abdruck auf das angefeuchtete Papier übertragen wird. Das Instrument des Kupferstechers ist der Grabstichel; er wird so geführt, daß seine Spitze durch den Druck der Hand nach vorwärts gestoßen wird.

a) Kupferplatte, fertig zur Bearbeitung. — b) Gestochene Platten. c) Grabstichel; Schaber, zum Wegnehmen der vom Grabstichel an den Rändern der Furchen aufgeworfenen Rauigkeit (Grat); Polierstahl, zum Glätten des Randes.

Die Frühzeit der Kupferstichkunst ist vertreten durch eine große Zahl der handwerklichen Blätter des sogenannten Meisters des hl. Erasmus, um 1460. Die meisten dieser Blätter sind koloriert und waren in Manuskripte, als Ersatz von Miniaturen, eingeklebt.

Der oberdeutsche Meister E. S. von 1466, der Vorgänger des größten Kupferstechers des 15. Jahrhunderts, Martin Schongauers, ist mit einigen zum Teil sehr seltenen Blättern vertreten. Stiche

von Martin Schongauer, um 1440–1491, dem Meister M. Z., dem Niederdeutschen Israhel van Meckenem, um 1450 bis 1503, u. a.

Von Albrecht Dürer, dessen Verdienste um den Kupferstich ebenso groß sind wie die um den Holzschnitt, ist das ganze Kupferstichwerk beinahe lückenlos, oft in vorzüglichen Abdrücken, im Kabinett vorhanden.

Stiche von Albrecht Altdorfer, von den „Kleinmeistern“ Bartel Beham, 1502–1540, Hans Sebald Beham, 1500–1550, Georg Pencz, um 1500–1550, Heinrich Aldegrever, 1502 bis 1555, dem Stecher mit dem Monogramm I. B. In den Niederlanden ist der Hauptmeister Lucas Jakobsz van Leyden, 1494(?)–1533. In Frankreich im 16. Jahrhundert Jean Duvet, Etienne Delaune u. a.

Italienische Stecher des 15. und 16. Jahrhunderts. Eigentümlichkeit des frühen italienischen Kupferstichs: die Formen werden mit geraden, ungekreuzten, schräglaufenden Strichlagen modelliert, die Umrisse stark betont. — In der Sammlung sind vertreten: Cristoforo Robetta, 1462 bis nach 1522; der Meister der Tarockkarten; Andrea Mantegna, 1431–1506, der Hauptmeister der italienischen Stecherkunst des 15. Jahrhunderts; Giovanni Antonio da Brescia, Girolamo Mocetto, tätig 1484 bis nach 1514; Benedetto Montagna, um 1470 bis nach 1535, u. a. Marco-Antonio Raimondi, um 1480 bis um 1534, führt eine von den deutschen Stechern abgeleitete Behandlungsweise ein, die den Strich nach den Formen rundet und die Kreuzlagen in weitem Maße verwendet. Er eröffnet dem Stich ein neues, künftig ungemein wichtiges Arbeitsgebiet, das der Reproduktion. Stiche Marc-Antons nach Raffael, Michelangelo, Baldassare Peruzzi.

An Marc-Anton schließt sich eine ganze Stecherschule an: Agostino de' Musi, genannt Veneziano, Marco Dente aus Ravenna, gest. 1527, der Meister B. V. mit dem Würfel, Giovanni Jacopo Caraglio, Giulio Bonasone, Giorgio Ghisi, Martino Rota.

Die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts ist für den Kupferstich eine Periode handwerklicher Massenproduktion. Neben Bildnissen werden besonders zahlreiche religiöse Darstellungen für den Bedarf der katholischen Länder angefertigt. Hauptsitz des Stechergewerbes war Antwerpen. Kunstverleger Hieronymus Cock in Antwerpen, Stecher Adriaen Collaert, Philipp Galle, die drei Brüder Jan, Hieronymus und Anton Wierix, die Stecherfamilie de Passe: Stammvater Crispin de Passe, gest. 1637 in Rotterdam.

Für die neue Entwicklung der Stecherkunst ist die großzügige Art des Hendrick Goltzius (1558—1617, tätig hauptsächlich in Haarlem) von Bedeutung. Schüler und Nachfolger: Jakob Matham, Jan Saenredam, Bartholomaeus Dolendo, Jacob de Ghein, Jan Müller u. a. — Der Kupferstich bleibt von nun an im wesentlichen reproduzierend. Zur Wiedergabe seiner Kompositionen hat P. P. Rubens eine ganze Schule von Stechern herangezogen, die den schwungvollen und flüssigen Charakter der Rubensschen Malweise in der Kupferstichtechnik wiederzugeben versuchen. Die wichtigsten Rubensstecher: Pieter Soutman, Lucas Vorsterman, Paul du Pont, gen. Pontius, Boëtius und Schelte a Bolswert. — Stecher der Rubenschule arbeiten auch an der Ikonographie des A. van Dyck, einer Sammlung von Porträtstichen berühmter Persönlichkeiten. Manche von diesen Stichen sind von van Dyck in Radierung angelegt worden; die Stecher haben sodann diese Radierungen überarbeitet und in Stichelarbeit Gewandteile, Hintergründe usw. hinzugefügt.

Die Hauptstecher des 17. Jahrhunderts in Holland sind Cornelis Visscher, 1629—1659, und Jonas Suyderhof, 1641 bis 1669. Charakteristisch das Anpassen der Kupferstichtechnik an malerische Wirkungen durch freie Stichelführung und Verbindung mit der Radierung.

Besonders glänzend entfaltet sich der Kupferstich in Frankreich unter der Regierung Ludwigs XIV. Bei immer mehr sich steigernder technischer Virtuosität geht das Streben der Stecher nach der Wiedergabe stofflicher Wirkungen. Hauptaufgabe ist der Porträtstich, in zweiter Linie steht die Reproduktion von Kompositionen der klassischen Italiener und der Pariser Hofmaler. Blätter der hervorragendsten Porträtstecher des 17. Jahrhunderts: Jean Morin, Claude Mellan, Robert Nanteuil, Antoine Masson, Gérard Edelinck u. a. Historische Darstellungen reproduziert Gérard Audran; den Ornamentstich pflegen Jean le Pautre, Daniel Marot u. a.

Im 18. Jahrhundert setzen die Mitglieder der Familie Drevet die Pflege des Bildnisstiches fort; in ganz kleinem Format, mit der Miniaturmalerei wetteifernd, arbeitet Etienne Ficquet. — Eine Gruppe von Stechern widmet sich hauptsächlich der Reproduktion der Gemälde von Antoine Watteau. Um dessen liches und duftiges Kolorit wiederzugeben, werden Grabsticheltechnik und Radierung in freier Weise miteinander verbunden. Hauptmeister: Benoît Audran und Nicolas Henri Tardieu; ferner gehören zu dieser Gruppe: Louis Surugue, Jean

Philippe Lebas, Bernard Lepicié u. a. — Für die Buchillustration arbeiten Claude Gillot, Charles Antoine Coypel, Bernard Picart, H. F. Gravelot, Charles Nicolas Cochin, Jean Michel Moreau le jeune u. a. In kleinem Format suchen diese Stecher geistvolle Beobachtung mit delikater technischer Ausführung zu vereinigen.

In Deutschland steht im 17. Jahrhundert der Stich zunächst mehr unter niederländischem Einfluß; im 18. Jahrhundert werden die Pariser Stecher vorbildlich. Umfangreiche Produktion, besonders von Bildnissen. Der niederländischen Richtung gehören an die aus Brüssel stammenden Brüder Johann und Raphael Sadeler und Raphaels Sohn Aegidius Sadeler, ferner der Brüsseler Dominicus Custos, der sich am Ende des 16. Jahrhunderts in Augsburg niederließ. Von ihm geht aus die Augsburger Stecherfamilie der Kilian. Hauptsächlichste Vertreter der französischen Richtung: Georg Wille, geb. 1715 bei Gießen, der sich in Paris niederließ und dort 1807 starb; der Berliner Georg Friedrich Schmidt, 1712–1775, in Paris ausgebildet; die Schüler Willes Joh. Georg Preisler in Nürnberg und Jakob Matthias Schmutzer in Wien, beides Stammväter mehrerer Stechergenerationen. Joh. Friedr. Bause in Leipzig; Gotthard von Müller in Stuttgart. Dieser letztere sowie sein Sohn Friedr. Wilh. Müller gehen zu einer trockenen, klassizistischen Manier über.

Die Radierung.

Das Wesen der Radierung beruht darauf, daß die Kupferplatte nicht durch Gravierung, wie beim Stich, sondern durch Ätzung bearbeitet wird.

Auf einer mit einem säurebeständigen Firnis, dem Ätzgrund, überzogenen Kupferplatte wird mit der Radiernadel gezeichnet, welche den Ätzgrund aufritzt und das Kupfer bloßlegt. Die Platte wird hierauf mit Säuren geätzt, die das Metall an den fregelegten Stellen anfressen, während die vom Ätzgrund bedeckten Teile unberührt bleiben. Schließlich wird der Ätzgrund entfernt und die Platte wie eine gestochene Platte gedruckt.

Die Ätzarbeit kann mit der Stichel- und der Kaltnadelarbeit beliebig kombiniert werden. Die kalte Nadel oder Schneidenadel ist eine starke Stahlnadel, mit der unmittelbar in das Kupfer gezeichnet wird.

a) Mit Ätzgrund bedeckte Platte. — b) Radierte Platte, noch ungeätzt. — c) Geätzte Platte, gereinigt. — d) Abdruck von der geätzten Platte. — e) Radiernadeln, Ätzgrund, Tampon zum Ver-

teilen des geschmolzenen Ätzgrundes auf der Platte, Wachskerze zum Einräuchern der grundierten Platte.

Während der Kupferstich sich immer mehr auf die reproduzierende Arbeit beschränkt, tritt im 17. Jahrhundert die Radierung als führende graphische Technik auf. Den malerischen Neigungen der Zeit kommt sie durch die vollkommene Freiheit der Strichführung entgegen; die Leichtigkeit ihrer Handhabung verschafft ihr besonders bei den holländischen Malern eine große Beliebtheit.

Aus der Waffenätzung hervorgegangen, wird die Radierung von den großen Graphikern des 16. Jahrhunderts mehr versuchsweise angewandt. Einzelne Radierungen von Albrecht Dürer, Urs Graf, Lucas van Leyden. Die ersten, die die Radierung in größerem Umfang angewandt haben, Daniel Hopfer in Augsburg (seit 1493 Meister) und seine Söhne, sind Waffenätzer gewesen. Als Material diente nicht Kupfer, sondern Eisen oder Stahl. Die Wirkung dieser Blätter ist noch derb, fast holzschnittartig. Feinere, dem Wesen der Radierung entsprechendere Wirkungen findet Albrecht Altdorfer in seinen Landschaftsradierungen. Verwendung von Kupferplatten. Unter seinem Einfluß Augustin Hirschvogel, 1503–1553, und Hans Sebald Lautensack, 1524–1563, beide vor allem Landschaftsradierer. Ferner Radierungen von Virgil Solis, 1514(?) bis vor 1568, Just Ammann, 1539–1591, u. a.

Entfaltung der Radierkunst im 17. Jahrhundert besonders in Holland. Allmähliches Fortschreiten von zeichnerisch strenger zu malerisch freier und tonreicher Behandlung. Hauptmeister Rembrandt Harmensz van Rijn, 1606–1669, der die reichen technischen Mittel der Radierung namentlich durch die Verwendung der Schneidenadel in ungeahnter Weise ausbeutet. Im Kabinett eine umfangreiche Sammlung Rembrandtscher Radierungen, zum Teil in vorzüglichen Abdrücken. — Schüler Rembrandts: Ferdinand Bol, Jan Livens, Jan Joris van Vliet u. a. Als Schilderer des Bauernlebens hervorragend: Adriaen van Ostade: zarte, malerisch behandelte Radierungen in kleinem Format. Schüler und Nachahmer Ostades: Cornelis Bega, Cornelis Dusart u. a. Vertreter der holländischen Landschaftsradierung: Jan und Esaias van der Velde, Jan van Goijen, Pieter Molijn d. Ä., Allaert van Everdingen, Roelant Roghman, Simon de Vlieger, Jan Hackaert, Jakob van Ruysdael, Antoni Waterloo, Jan Both, Hermann Swaneveld u. a. — Seestücke von Jan Porcellis d. Ä. und Reynier Nooms, gen. Zeeman.

Radierungen der Tiermaler Aelbert Cuyp, Paul Potter, Adriaen van de Velde, Nicolaes Berchem, Karel Du Jardin u. a.

In Frankreich tritt in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts Jacques Callot, 1592–1638, bedeutungsvoll hervor. Zeichnerische Behandlung der Radierung in präziser, scharfer Strichführung, die an Grabsticheltechnik erinnert. Landschaftsradierungen von Claude Gellé, gen. Lorrain.

Von deutschen Radierern des 17. Jahrhunderts sind vertreten: Mathäus Merian d. Ä. und besonders Wenzel Hollar; ferner J. W. Baur, Jonas Umbach, Hans Ulrich Frank, Johann Heinr. Roos.

Italienische Maler des 17. Jahrhunderts, die die Radierung pflegen: Guido Reni, Giovanni Francesco Barbieri, gen. Guercino, Giovanni Lanfranco, Giulio Carpioni, Giovanni Benedetto Castiglione, Stefano della Bella, Carlo Maratta, Giuseppe Ribera, Salvator Rosa u. a.

Im 18. Jahrhundert hat die Malerradierung weniger Bedeutung als im 17. Die großen französischen Maler pflegen die Radierung nur ganz nebenbei. Blätter von Antoine Watteau, François Boucher, Honoré Fragonard. Als fruchtbare Radierer treten besonders hervor der Abbé Richard de Saint-Non, Jean Jacques Boissieu, Dominique-Vivant Denon. Die große Zahl der übrigen Radierer ist ohne wesentliche künstlerische Bedeutung. Das Interesse wendet sich in dieser Zeit den neuen Techniken der Aquatinta, des Krayonverfahrens und des Farbstichs zu.

Malerradierer des 18. Jahrhunderts in Italien: Giovanni Battista Tiepolo, 1696–1770, sein Sohn Giovanni Domenico Tiepolo. Antonio Canale, gen. Canaletto, Venedig 1697 bis 1768, Bernardo Belotto, 1720–1780, und die beiden Piranesi pflegen die architektonische Vedute.

Nicht vertreten sind im Kabinett die englische (William Hogarth) und die spanische (Francisco Goya) Radierung des 18. Jahrhunderts.

In Deutschland ist im 18. Jahrhundert, neben Georg Friedrich Schmidt, Daniel Chodowiecki, 1726–1801, der bedeutendste Radierer. Intime Darstellungen aus dem bürgerlichen Leben, Illustrationen zu Almanachen, Theaterstücken usw. in feinstricheliger Technik. Weitere im Kabinett besonders vertretene Radierer des 18. Jahrhunderts: Chr. Wilh. Ernst Dietrich, Joh. Elias Riedinger, Ferdinand Kobell, Franz Edmund Weirotter, Josef Roos, Salomon Geßner, Ch. L. von

Hagedorn, Peter Bommel, Joh. Christoph Dietzsch, Angelica Kauffmann u. a.

Im Anfang des 19. Jahrhunderts halten sich vor allem Johann Adam Klein und Joh. Christian Erhard an die alten Traditionen. Von den Künstlern, die um die Mitte des Jahrhunderts arbeiteten, haben u. a. radiert: Ludwig Richter, Moritz von Schwind, Eugen Neureuther, J. W. Schirmer, Andreas Achenbach u. a. — Wiederaufblühen der Radierkunst im Gefolge der immer mehr sich ausbreitenden realistischen Malerei: Blätter von Adolph Menzel, Wilhelm Leibl, Peter Halm, Leopold Graf von Kalckreuth, Karl Stauffer, Max Klinger u. a. Mappen der Radiervereine in Düsseldorf, Weimar, Berlin, Wien. Zur Reproduktion von Gemälden alter Meister verwendet die Radierung besonders William Unger.

Die Aquatintatechnik.

Die Aquatinta, Lavismanier, ist ein Ätzverfahren, durch das die Wirkung der Sepiazeichnung nachgeahmt wird.

Eine Kupferplatte, in der die Umrisse der Zeichnung eingätzt sind, wird zum zweitenmal mit Ätzgrund bedeckt, dieser aber an denjenigen Stellen wieder entfernt, die im Abdruck als dunkle Töne erscheinen sollen. Hierauf werden diese blanken Stellen mit Asphalt- oder Harzpulver eingestäubt und die Platte erwärmt, bis die Harzteilehen haften. Durch eine zweite Ätzung werden die kleinen Zwischenräume zwischen den Asphaltteilchen vertieft; es entsteht auf der Platte eine Rauigkeit, die beim Abdruck wie ein mit dem Pinsel aufgetragener Tushton wirkt. Durch Wiederholen des Verfahrens können beliebig tiefe Töne erreicht werden.

a) geätzte Platte; b) Abdruck von der Platte.

Als Erfinder der Aquatintatechnik gilt der französische Maler Jean Baptiste Le Prince, 1733—1781, der das Verfahren zur Vervielfältigung von Pinselzeichnungen verwendete, die er auf einer Reise in Rußland angefertigt hatte. Ähnlich hat der Amateur Abbé Richard de Saint-Non die Reiseskizzen Fragonards als Aquatintablätter reproduziert. Die flüchtige Entstehung solcher Skizzen wird in der Aquatintatechnik trefflich veranschaulicht. Von den deutschen Radierern hat vor allem Ferdinand Kobell, 1740 bis 1799, die Aquatinta gepflegt; viele andere Radierer haben sich mehr gelegentlich in dieser Technik versucht. Durch Verbindung der Aquatinta mit der Radierung erreicht Max Klinger (geb. 1857) nach dem Vorbild des Spaniers Francisco Goya sehr feine technische Wirkungen.

Die Krayonmanier.

Bei der Krayon- oder Kreidemanier wird die Wirkung der Kreidezeichnung dadurch nachgeahmt, daß die mit Ätzgrund bedeckte Platte mit verschiedenen Rouletten und mit dem Mattoir, einer mit Zähnen besetzten Punze, bearbeitet wird, wodurch der Grund mit kleinen, eng nebeneinanderstehenden Löchern durchbohrt wird. Hierauf wird die Platte geätzt. Der Abdruck von einer solchen Platte sieht einer Kreidezeichnung täuschend ähnlich.

a) Roulette und Mattoir. — b) Blatt in Krayonmanier.

Erfinder des Verfahrens ist Jean Charles François, vervollkommen wurde die Technik durch Gilles Demarteau, 1722—1776, Wiedergabe von Rotstiftzeichnungen besonders François Bouchers, Zeichenvorlagen. Um den mehrfarbigen Druck mit Hilfe der Krayontechnik hat sich Louis Marie Bonnet besonders verdient gemacht.

Die Schabkunst oder Schwarzkunst.

Eine Kupferplatte wird graniert, d. h. mit einem Granierstahl (Wiege), dessen bogenförmige Schneide gezähnt ist, durch wiegendes Hin- und Herbewegen gleichmäßig aufgeraut. Würde man eine solche granierte Platte abdrucken, so erhielte man eine gleichmäßig schwarze Fläche von sammetartiger Tiefe. Helle Stellen werden dadurch erzielt, daß das rauhe Korn der Platte mit dem Schabeisen entfernt wird. Die blankpolierten Stellen ergeben im Abdruck das höchste Licht, die unberührten die tiefsten Schatten, Übergänge lassen sich durch mehr oder weniger starkes Schaben erzielen.

a) granierte Platte. — b) Geschabte Platte, zum Abdruck fertig. — c) Abdruck von der geschabten Platte. — d) Wiegeisen. — e) Schaber. Die Technik eignet sich vorzüglich zur Reproduktion der Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts mit ihren Helldunkelwirkungen und weich vertriebenen Farbenübergängen. Erfinder ist ein in Utrecht geborener Deutscher, Ludwig von Siegen, 1609 bis nach 1676. Die Schabkunst wurde besonders in England gepflegt und erreichte dort gegen das Ende des 18. Jahrhunderts ihre Blüte. Vorzügliches leisteten die englischen Schabkünstler vor allem in der Wiedergabe der Bildnisse der großen englischen Porträtmaler und der Gemälde Rembrandts.

Deutsche Schabkünstler, die im Kabinett vertreten sind: Ludwig von Siegen, Prinz Rupprecht von der Pfalz, der Mainzer Domherr Theodor Kaspar von Fürstenberg, sämtlich im 17. Jahrhundert. Aus dem 18. Jahrhundert: Joh.

Gottfried, Joh. Jakob und Joh. Elias Haid, J. Pichler, Joh. Jak. Riedinger u. a.

Englische Schabkünstler: John Smith, 1652–1742; dem 18. Jahrhundert gehören an: George Whise, James Mac Ardell, Edward Fisher, John Dixon, James Watson, William Pether, Richard Earlom; im 19. Jahrhundert pflegen u. a. James und William Ward die Kunst des Mezzotintos.

Der Farbenkupferdruck.

Der Farbenkupferdruck beruht wie der Farbenholzschnitt auf einer Zerlegung der Zeichnung in mehrere Platten, die durch Über-einanderdrucken ein einheitliches farbiges Bild ergeben. Der Erfinder der Technik, Jacob Christoph Le Blon, geb. in Frankfurt 1667, gest. in Paris 1741, strebte danach, im Kupferdruck die Wirkung von Ölgemälden zu erreichen und ging dabei von der Theorie aus, daß sich alle Farbentöne in die drei Grundfarben Rot, Gelb und Blau zerlegen ließen. Seine Drucke erzielte er mit drei Schabkunstplatten, von denen auf der ersten alle Stellen der Zeichnung graviert waren, die Rot, auf der zweiten alle, die Gelb, auf der dritten alle, die Blau enthielten.

Blätter von ihm und seinem Schüler Jacques Gautier Dagoty. François Janinet, 1752–1813, verwandte Aquatintaplatten zur Herstellung von Farbendrucke (Lavisfarbendrucke). Diese Drucke geben die Wirkung zarter Aquarelle oder Gouachemalereien wieder. Der Meister des Lavisbuntdruckes ist Louis Philibert Debu-court 1755–1832. Farbendrucke von Gilles Demarteau, 1722–1776, und Louis Marie Bonnet, 1743–1793, denen das Krayonverfahren zugrunde gelegt ist. Es soll durch diese Technik die Zeichnung mit verschiedenfarbiger Kreide und Pastellstift nachgeahmt werden. Mit besonderer Vorliebe wurden die Zeichnungen von Boucher als Vorlagen benutzt. — Nachahmungen von Handzeichnungen alter Meister in farbiger Krayonmanier oder Lavisfarbendruck von Cornelis Ploos van Amstel und Joh. Theophil Prestel.

Von den eigentlichen Farbendrucke zu unterscheiden sind die Buntdrucke, die man durch Einfärben einer einzigen Platte mit verschiedenen Farben erzielte. Zur Erzielung von bunten Drucke dieser Art, die vor allem in England zu großer Beliebtheit gelangten, wurde mit Vorliebe die Punktiermanier (stipple work: eine Graviermethode, bei der die Modellierung teils mit dem Spitzhammer, teils mit Punzen herausgearbeitet wird) gewählt. — Hauptvertreter der Italiener Francesco Bartolozzi, 1727 bis 1815. Im Kabinett Drucke von ihm und von den Italienern

Niccolo Schiavonetti, Pietro Bettelini, ferner von den Engländern William Nutter, Thomas Burke, William Wynne Ryland, Peter William Tomkins, Charles W. White u. a.

Die Handzeichnungen.

Bei der Betrachtung von Handzeichnungen ist zunächst zu unterscheiden zwischen Studien, in denen vor der Natur gemachte Beobachtungen festgehalten werden (Akt-, Gewand-, Landschaftsstudien usw.) und Entwürfen, die freie Kombinationen sind, und in denen der Künstler eine Bildvorstellung zu entwickeln und festzustellen versucht hat. Daneben gibt es eine dritte Gruppe von Zeichnungen, die um ihrer selbst willen entstanden sind und ein abgeschlossenes Ganzes von bildmäßiger Wirkung darstellen. Solche Blätter sind besonders häufig im 16. Jahrhundert in Deutschland, in Holland im 17., in Frankreich im 18. Jahrhundert und in neuerer Zeit entstanden.

Als Zeichenmaterial dienen der Silberstift (Metallstift auf Kreidegrundpapier), die Feder, der Pinsel, die Kreide (schwarz oder farbig), der Rötél, die Kohle, vom 17. Jahrhundert an der Bleistift. Zu den Handzeichnungen werden auch die Gouachemalereien, die mit deckenden Wasserfarben und harzigem Bindemittel hergestellt sind, und die Aquarelle gezählt.

Die Vorliebe für bestimmte Materialien und die Behandlungsweise derselben wechselt nach den künstlerischen Tendenzen der Zeit; es spiegelt sich in der Handzeichnung der Entwicklungsgang wieder, den die Malerei und besonders der Bilddruck genommen hat. So sind im 15. Jahrhundert Feder und Silberstift die am meisten angewandten Materialien; durch harte und spitze Strichführung werden der Umriss und die plastische Form betont. Im 16. Jahrhundert tritt der Silberstift zurück, die Feder wird breiter und flüssiger geführt; statt der Betonung des Umrisses tritt eine Gliederung der Darstellung durch mehr tonig wirkende Strichlagen auf. Für die frühen Jahrzehnte ist besonders die Federzeichnung charakteristisch, entweder auf weißem oder auf farbig grundiertem Papier, mit aufgesetzten weißen Lichtern, eine Technik, die bei den deutschen Zeichnern besonders beliebt ist. Langsam beginnen weichere Materialien, die schwarze Kreide, der Rötél und die Kohle, mehr in den Vordergrund zu treten. Im 17. Jahrhundert herrscht eine große Mannigfaltigkeit in Technik und Material, ebenso im Format. Die Vorliebe der Zeit für die malerischen Seiten der Erscheinung, insbesondere für Helldunkelwirkungen, spricht sich deutlich in der Zeichnung aus. Charakteristisch für die Handzeichnung des 17. Jahrhunderts ist es, daß

Stift oder Feder frei geführt werden unter Verzicht auf jedes Liniensystem. Kreide, Rötel und Kohle, die alle das Wischen erlauben, sind besonders günstige Materialien, um geschlossene Töne und weiche Übergänge zu erzielen; ebenso häufig trifft man die lavierte Federzeichnung, die es erlaubt, mit wenigen, breit hingeworfenen Strichen und Flächen die großen Licht- und Schattenmassen festzustellen. Das 18. Jahrhundert bringt neue Veränderungen in den aus früherer Zeit übernommenen Techniken und stellt andere mehr in den Vordergrund. Im ganzen erhalten die Zeichnungen ein leichteres und helleres Aussehen, der Vorliebe der Zeit für lichte Farben entsprechend. Das Aquarell, die Gouachemalerei und das Pastell mit seinen duftigen, weich vertriebenen Tönen gelangen zu großer Beliebtheit. Daneben findet der Bleistift immer mehr Verwendung.

Am Ende des 18. Jahrhunderts bringt die klassizistische Strömung eine Reaktion gegen die malerische Zeichnung. Man kehrt wieder zu bestimmten Liniensystemen zurück und betont statt der Licht- und Schattenkontraste wieder mehr die Form. Noch weiter gehen im 19. Jahrhundert Cornelius und die Nazarener, die zum Teil die Kupferstichmanier des 16. Jahrhunderts zum Vorbild nehmen und sich sogar oft mit der einfachen Umrisszeichnung begnügen. Der malerische Realismus der neueren Zeit hat auch die Handzeichnung wieder zu freier Ausdrucksweise und technischer Mannigfaltigkeit zurückgeführt.

15. und 16. Jahrhundert.

Das Kabinett besitzt einige wenige deutsche und niederländische Zeichnungen aus dem 15. Jahrhundert. Aus dem 16. Jahrhundert einzelne ausgezeichnete Blätter von Albrecht Dürer, Urs Graf, Nicolaus Manuel Deutsch, Johannes Wächtlin, dem Monogrammisten H.F., Tobias Stimmer, Abel Stimmer, Daniel Lindtmayer u. a.

Italienische Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts: von Fra Filippo Lippi, Benozzo Gozzoli, Sandro Botticelli (Schulzeichnung?), Lorenzo di Credi, Leonardo da Vinci, Schulzeichnung, Michelangelo Buonarroti, Fra Bartolommeo, Andrea del Sarto, Ridolfo Ghirlandaio u. a.

Die venezianische Kunst des 16. Jahrhunderts ist vertreten durch Blätter, die die Weise Tintoretto's und der Bassani veranschaulichen. Ferner Zeichnungen von Francesco Montemezzano, Jacopo Palma il Giovane, Girolamo da Santa Croce. — Treffliche Zeichnungen des Genuesen Luca Cambiaso.

17. Jahrhundert.

Zeichnungen der bolognesischen Schule aus dem Ende des 16. und dem 17. Jahrhundert; ferner der römischen, florentinischen, neapolitanischen und genuesischen Schule des 17. Jahrhunderts.

Von den Vlamländern des 17. Jahrhunderts seien genannt: Jakob Jordaens, Cornelis de Vos, Abraham van Diepenbeeck, Frans Snyders, David Teniers, Pieter Snayers, Adam François van der Meulen.

Reicher sind die Holländer vertreten: einige Blätter von Rembrandt, ferner von Ferd. Bol, Adriaen van Ostade, Cornelis Visscher, Pieter Quast, Jan Pynas. Landschaften von Esaias van de Velde, Jan van Goyen, Pieter Molyn, Jan Livens, Philips de Koninck, Hermann Saftleven, Antonis Waterloo, Allaert van Everdingen, Aelbert Cuyp, Adriaen van de Velde, Jan Both, Nicolaes Berchem, Herman Swanefeld; Seestücke von Reynier Nooms, gen. Zeeman, Jan van de Capelle, Willem van de Velde, Abraham Storck. Technik: Kreide, Bleistift, lavierte Feder, einige Zeichnungen mit Farbtönen über Kreide oder Feder.

Franzosen: Simon Vouet, Charles Lebrun, Charles de la Fosse, Jean Jouvenet le grand, Noël Coypel, Eustache Lesueur, Sebastien Bourdon, Pierre Mignard, Hyacinthe Rigaud. Namentlich treten breit behandelte Rötels- und Kreidezeichnungen stark hervor.

Deutsche: Adam Elsheimer, Joachim von Sandrart, Joh. Jac. Söntgens, Hans Rottenhammer, Joh. Heinr. Roos, Philipp Peter Roos, gen. Rosa di Tivoli, Matthäus Merian d. J., Maria Sibylla Merian, Conrad Meyer, W. von Bommel u. a.

18. Jahrhundert.

Franzosen: Einige Blätter in Rotstift von Antoine Watteau und seinem Lehrer Claude Gillot, Rötelszeichnungen von François Boucher, Rötels- und Sepiazeichnungen von Jean Honoré Fragonard; von demselben etwa 120 Blatt Skizzen, meist in Kreide, die der Maler in Italien vor allem nach Gemälden der bolognesischen Schule angefertigt hat. Ein Teil dieser Skizzen diente dem Abbé Richard de Saint-Non als Vorlage für Aquatintablätter. Architekturzeichnungen in Rötels von Hubert Robert. Fein lavierte Federzeichnungen von den Illustratoren H. F. B. Gravelot und J. M. Moreau le jeune. Serie von Zeichnungen von J. J. de Boissieu, meist Landschaften in zarter Laviertechnik.

Ferner einzelne Blätter von J. B. Le Prince, Ch. Parrocel, J. B. Greuze, J. B. Huet, N. B. Lepicié u. a.

Italiener: Von den italienischen Handzeichnungen des 18. Jahrhunderts sind besonders hervorzuheben die zahlreichen Zeichnungen von Antonio Canale, gen. Canaletto und seinem Neffen Bernardo Belotto: Federzeichnungen mit Architekturen und Prospekten aus Venedig, Padua und Rom; einige Entwürfe zu Radierungen.

Deutsche: Vertreten sind u. a. Joh. El. Riedinger, Joh. Ed. Holzer, Christ. E. W. Dietrich (Dietericy), Georg Philipp Rugendas und sein Sohn gleichen Namens, Chr. Georg Schütz d. Ä., Franz Schütz, J. Ludw. Aberli, Daniel Chodowiecki, Anton de Peters, Georg Melchior Kraus, Franz Edm. Weirötter, Tiberius und Marquard Woher, Adrian Zingg, Salomon und Conrad Gefner, Joh. Christ. Klengel, Franz Kobell, Joh. Heinr. Wilh. Tischbein I. — Von dem hessen-darmstädtischen Hofmaler Johann Konrad Seekatz eine große Anzahl von Entwürfen und Studien in Blei, Kreide und Öl.

Deutsche Handzeichnungen des 19. Jahrhunderts.

Zeichnungen des römischen Landschaftsmalers Josef Anton Koch, Karl Philipp Fohrs, Karl Rottmanns, der Darmstädter August Lucas und Karl Stahl. Blätter von Peter von Cornelius, Bonaventura Genelli, Joh. Friedrich Overbeck, Philipp Veit, Julius Schnorr von Karolsfeld, Joh. Anton Ramboux, Ferdinand Olivier, Gust. Heinr. Naeke, Ed. von Steinle, Carl Sandhaas, J. B. Scholl; eine Reihe von Blättern von Moritz von Schwind und Ludwig Richter.

Aus dem Kreis der frühen Münchener Realisten: Wilhelm von Kobell, Peter Heß, Franz Adam, Joh. Adam Klein, Heinrich Bürkel, Ernst Kaiser u. a.; von den in Cronberg am Taunus tätigen Malern sind Jak. Friedr. Dielmann und Anton Burger vertreten.

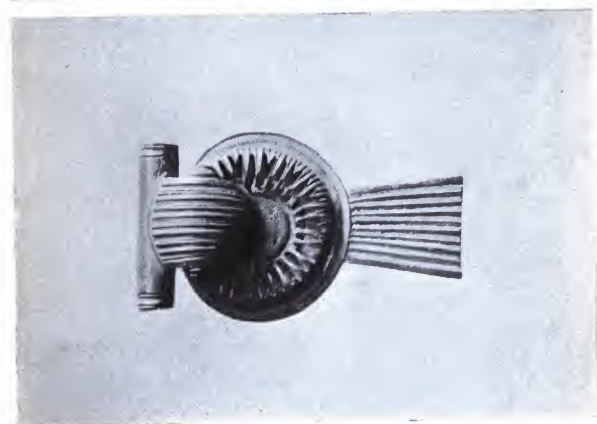
Nachlässe des Landschaftsmalers Georg Wilhelm Issel aus Hessen und der Darmstädter Heinrich Schilbach, Rudolf Hofmann, F. Frisch, August Noack.

Neuere Künstler: einzelne Blätter von Andreas und Oswald Achenbach, Carl von Piloty, Gabriel Max, Wilhelm v. Diez, Otto Seitz, Karl Raupp, Ludwig Dill, Fritz von Uhde u. a. Reicher vertreten der Radierer Peter Halm. Nachlaß des Darmstädter Malers Heinz Heim.









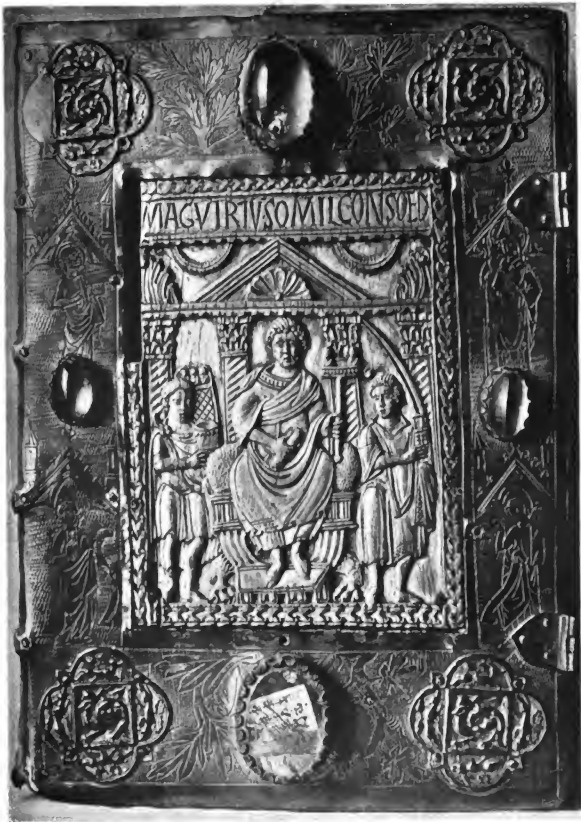




Römische Gläser. S. 25.









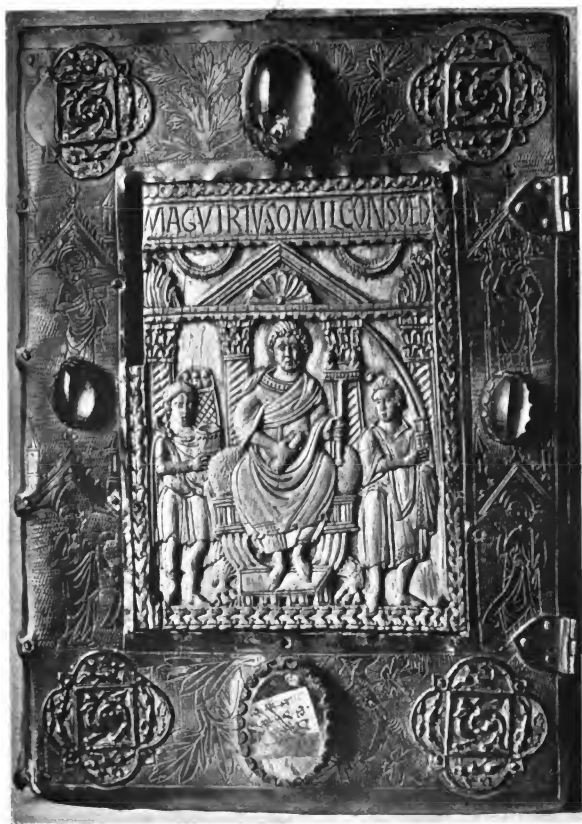




Tafel 12.

Reliquiar. Nr. 55. S. 38.











Tafel 12.

Reliquiar. Nr. 55. S. 38.







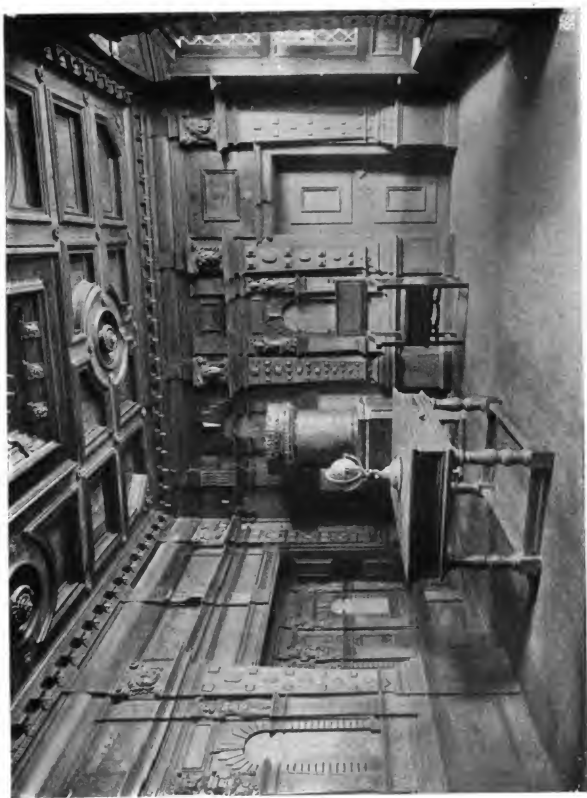
82











Chiavenna-Zimmer. S. 5













Tafel 26.



Tafel 27.

Pokal. Nr. 1183. S. 83.





Nautiluspokal. S. 84.



























Tafel 37.









Tafel 41.













Demnach Renaissance
... von 1500

... der
Renaissance aus Mittel
... 16.

Kapitel ... mit H. ...
... 1469 - 1519 ...
... 1811



Mrs. Burke 1749-1815

Colored print

1749-1815

D. no.

Princeton University Library



32101 060566161

